MASTER
NEGATIVE
NO. 93-81640-5

MICROFILMED 1993

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES/NEW YORK

as part of the
"Foundations of Western Civilization Preservation Project"

Funded by the
NATIONAL ENDOWMENT FOR THE HUMANITIES

Reproductions may not be made without permission from
Columbia University Library

COPYRIGHT STATEMENT

The copyright law of the United States - Title 17, United States Code - concerns the making of photocopies or other reproductions of copyrighted material.

Under certain conditions specified in the law, libraries and archives are authorized to furnish a photocopy or other reproduction. One of these specified conditions is that the photocopy or other reproduction is not to be "used for any purpose other than private study, scholarship, or research." If a user makes a request for, or later uses, a photocopy or reproduction for purposes in excess of "fair use," that user may be liable for copyright infringement.

This institution reserves the right to refuse to accept a copy order if, in its judgement, fulfillment of the order would involve violation of the copyright law.

AUTHOR:

BOCK, WOLDEMAR VON

TITLE:

GOETHE IN SEINEM VERHALTNISSE ZUR...

PLACE:

BERLIN

DATE:

1871

Master Negative #
93-81640-5

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES
PRESERVATION DEPARTMENT

BIBLIOGRAPHIC MICROFORM TARGET

Original Material as Filmed - Existing Bibliographic Record

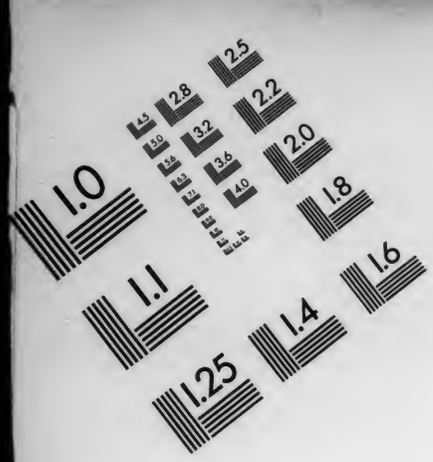
GF
B628
Book, W von
Goethe in seinem verhältnisse zur musik ...
Berlin, Schneider 1871 0 11 + 102 + [1] p

44354

Restrictions on Use:

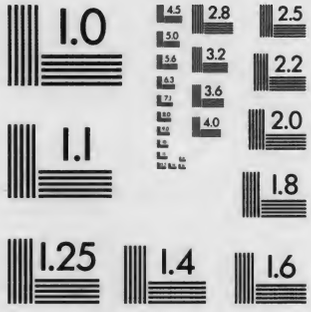
TECHNICAL MICROFORM DATA

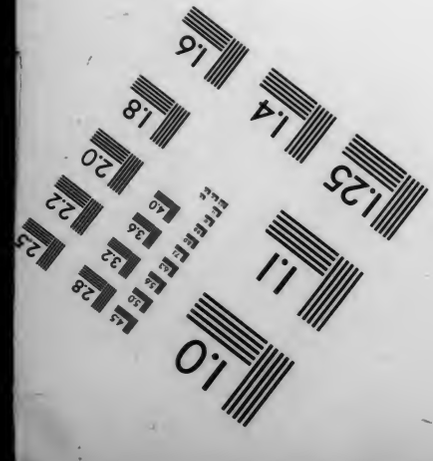
FILM SIZE: 35mm REDUCTION RATIO: 11x
IMAGE PLACEMENT: IA (IIA) IB IIB
DATE FILMED: 8/5/93 INITIALS F.C.
FILMED BY: RESEARCH PUBLICATIONS, INC WOODBRIDGE, CT

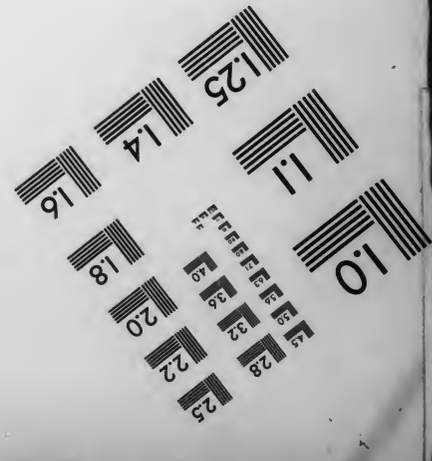


AIIM

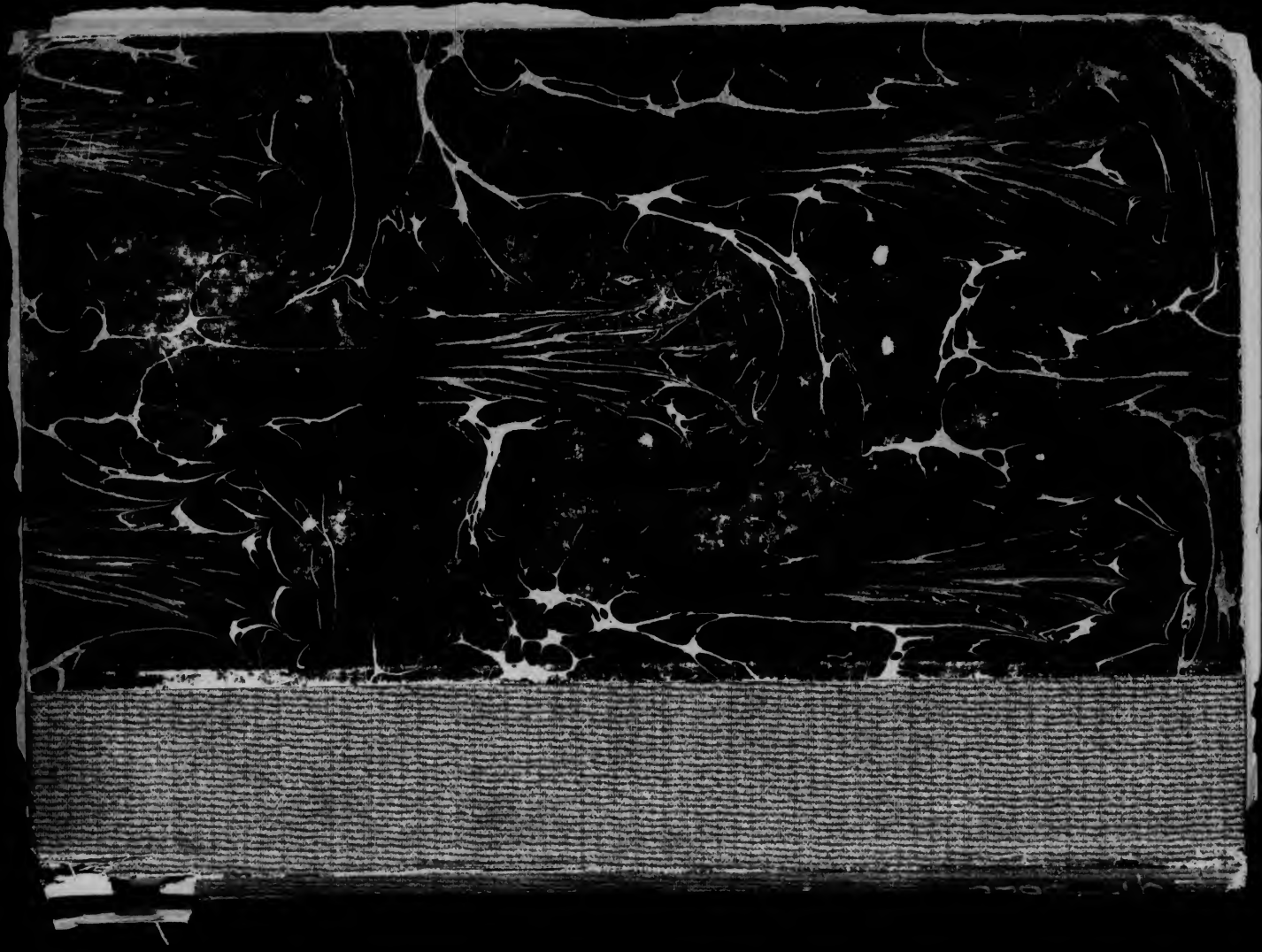
Association for Information and Image Management
1100 Wayne Avenue, Suite 1100
Silver Spring, Maryland 20910
301/587-8202







MANUFACTURED TO AIIM STANDARDS
BY APPLIED IMAGE, INC.



GF B628

Columbia University
in the City of New York
Library

BOUGHT FROM
THE
CARL SCHURZ FUND
for the
Increase of the Library
1900

Goethe

in seinem

Verhältnisse zur Musik.

Motto: „Unverstanden, doch nicht unverständlich!“
Göthe's W. W. Ausg. I. H. II., S. 198.

Von

W. von Bock.

Berlin.
L. Schneider & Co.
1871.

Carl Schirren

widmet,

nach einigen Zeugnissen seines Nachdenkens

über

Livland,

diese anspruchlosen Zeugnisse des Nachdenkens über die beiden anderen bewegenden Ideen seines Lebens:

die **Musik** und **Gott,**

der Verfasser.

II-5283

Vorwort.

Der gegenwärtige Versuch, eine, meines Wissens, bisher weiß gelassene Seite in dem großen Gesammtbuche aller Cultur-Völker über Göthe auszufüllen, ist unmittelbar hervorgegangen aus einem kleinen Cyklus von drei Vorträgen, welche ich, im Frühlinge des Jahres 1870, in einem wissenschaftlichen Vereine meines dermaligen Heimathsortes, Quedlinburg, zu halten war veranlaßt worden.

Bei der nur knapp zugemessenen Zeit, die mir für die Zusammenstellung dieser Blätter vergönnt war, würde mir jedoch unmöglich gewesen sein, ihnen auch nur soviel Gehalt und Form zu geben, wie sie eben haben mögen, hätte mich nicht ihr Grundgedanke schon längere Zeit innerlich beschäftigt.

Diese innerliche, von vorbereitenden Aufzeichnungen gelegentlich, aber nicht ohne vielfache Störungen und Lücken unterstützte Beschäftigung reicht hinauf bis in das Jahr 1853, und ward zuerst geweckt durch meine damaligen, eine mit innerer Nothwendigkeit bedingte Pause in meiner öffentlichen Thätigkeit als Livländer ausfüllenden, aus noch früherer Zeit wiederaufgenommenen Studien über die Kirchenmusik: Studien, welche die besondere Richtung auf das große Kapitel von den „alten Kirchentönen" genommen hatten.

Den Zusammenhang des Gegenstandes meines jetzt veröffentlichten Versuches über „Göthe in seinem Verhältnisse zur Musik" mit jenen Studien wird ein aufmerksamer Leser leicht erkennen.

Da ich aber einmal veranlaßt bin, dieses Zusammenhanges zu gedenken, so sei auch von jener zeitweiligen Versenkung in einen, selbst in der eigentlichen Musikwelt wenig populären Gegenstand hier soviel gesagt, daß ihre nächste Frucht in einem 1855 bei Körner in Erfurt erschienenen, von einem ausführlich theoretisirenden Vorworte begleiteten Hefte von „XII. Choralstudien, zum Theil in alten Kirchentonarten gesetzt", bestand.

Ich würde mir nicht erlauben, auf diese in meinem alten Heimathlande wenig beachtete Frucht, von deren etwaiger kritischer Berücksichtigung in Deutschland ich gänzlich ohne Kenntniß geblieben bin, zurückzukommen, hätte ich nicht seit meiner vor bald fünf Jahren erfolgten Niederlassung in Deutschland die für mich überraschende Wahrnehmung zu machen gehabt, daß meine alten „Choralstudien" bei deutschen Kirchenmusikern von Fach doch nicht völlig unbemerkt vorübergegangen sind.

Gerade diese Wahrnehmung aber ist es, welche mir den, wenn auch wenigen, kunstverständigen Beachtern derselben gegenüber die Pflicht auferlegt, ihnen zu beweisen, daß ich, wenigstens in theoretischer Beziehung, auf dem, bald genug mich selbst wenig befriedigenden Standpunkte nicht stehen geblieben war, sondern vielmehr alsbald zu ziemlich strenger und summarischer Selbstkritik fortzuschreiten mich veranlaßt gesehen hatte.

Und zwar war es zunächst die übermäßig wohlwollende, wenn auch späte, Beurtheilung eines bald darauf verstorbenen baltischen Musikers von Fach, welche mich im Jahre 1858 bewog, jene Selbstkritik öffentlich zu üben. Sie bestand in einem Artikel, den ich im Januar des genannten Jahres

im Feuilleton der Riga'schen Zeitung erscheinen ließ, und welcher wörtlich lautet, wie folgt:

„Noch ein Wörtchen von Kirchentonarten in das Feuilleton einer politischen Zeitung? Ich wurde nicht wagen, um Aufnahme desselben zu bitten, so unausfüllbar scheint mir die Kluft zwischen den Erwartungen eines Abonnenten der Rigaschen Zeitung und selbst dem kürzesten Wort über diesen, nur einem kleinsten Kreise von Musikern und Musikfreunden erwünschten Gegenstand, — hätte nicht die Redaktion dieses Blattes gewissermaßen dazu berechtigt, indem sie meinen 1853 und 1854 geschriebenen und bereits im Frühling 1855 erschienenen „Choralstudien" im Extrablatt vom 30. November 1857 eine zwar späte, aber um so wohlwollendere Beachtung schenkte. Ich hätte vielleicht richtiger gesagt „wohlwollend aber spät", denn in dieser Zusammenstellung liegt für mich die Aufforderung, das angekündigte Wörtchen zu sprechen. Auf das Wesen der Sache kann und soll hier nicht näher eingegangen werden. Da sie jedoch einmal zur Sprache gebracht ist, so fühle ich die Verpflichtung, den Wenigen, welche sich etwa an derselben geistig beiheiligen mögten, zu sagen, daß meine Anschauung des Wesens der s. g. Kirchentonarten seit Herausgabe jener „Studien" sich gänzlich geändert oder wenigstens umgestaltet hat, und daß ich fast wie vor einem unheimlichen Doppelgänger zusammenfuhr, als ich a. a. O. las, wie „jeder Kenner seine" (d. h. meines Doppelgängers von 1854) „Vertrautheit mit dem eigensten Wesen der alten Tonarten loben . . . muß." Um nicht das „Wörtchen" doch am Ende zum Wort und zu „Worten — Worten — Worten" anschwellen zu lassen, sei hier nur bemerkt, daß fortgesetztes Studium des fraglichen Gegenstandes, und Nachdenken über denselben, mich auf einen Standpunkt gebracht haben, von welchem ich meiner Theorie

von 1854, abgesehen von einiger wohlfeilen Consequenz, alle Sachgemäßheit, und meiner bezüglichen Praxis von 1854 allen kunstgeschichtlichen Zusammenhang mit dem, was in möglichster Reinheit nachzubilden sie sich vermaß, absprechen muß.

Nach meiner jetzigen Ansicht von der Sache giebt es nicht und hat es nie andere Tongeschlechter gegeben, als Dur und Moll in dem weltbekannten Wortverstande. Wer da glaubt, in den s. g. Kirchentonarten anderweitige, dem Dur und Moll ebenbürtige oder doch nebengeordnete Tongeschlechter erkannt zu haben, der hält ein Irrlicht für einen Leuchtthurm und wird unfehlbar in einen Sumpf innerer Widersprüche, Unmöglichkeiten und Geschichtswidrigkeiten sich verfangen, statt in einen Hafen einzulaufen. Da ich hier nicht zu dociren, sondern nur zu beichten habe, so will ich von der positiven Seite dessen, was sich mir schließlich ergeben, nur soviel sagen: die Kirchentöne oder Kirchentonarten sind — weit entfernt ein System unerhörter Tongeschlechter zu sein — eine aus den Tiefen der Harmonik geschöpfte, traditionell ausgestaltete, schließlich aber mit einem, ihre einfache und durchsichtige Weisheit unkenntlich machenden Schwall verwirrender Terminologie überschüttete — Modulationsordnung. Zur Gewinnung dieses Resultates, das mir für jetzt genügt, und mit dessen Entwickelung ich ohne Noth Niemand behelligen mag, ist mir, wenn auch meist nur mittelbar, das Studium der Schriften von Peter Mortimer (dessen Manen ich das leichtfertige Wort über ihn in meiner Vorrede in den „Choralstudien“ abbitte), Winterfeldt und Hauptmann förderlich gewesen. Wen etwa gelüsten sollte, denselben Weg zu wandeln, der wird vielleicht, gleich mir, folgende Bemerkung machen: Mortimer ist der Prophet, Apostel und Kirchenvater, Winterfeldt der Scholastiker, Hauptmann der Philosoph und Haupt-Mann

auf diesem Gebiet der musikalischen Wahrheit. Als Philosoph in Sachen der Kirchentonarten bewährt sich in meinen Augen letzterer besonders darin, daß er in seinem unvergleichlichen Werk über „die Natur der Harmonik und Metrik“ fast gar nicht von ihnen spricht, und doch das Meiste von ihnen sagt.

Zum Beschluß ein paar sinnverwandte Aphorismen! Ein Deutscher sagt irgendwo: „Das Charakteristische des Dorischen, ebenso wie des Phrygischen, Mixolydischen, Aeolischen und Lydischen liegt aber gerade darin, daß das Wort des Räthsels unausgesprochen bleibe. Das Wort des Räthsels ist allemal das Jonische, d. h. die jedesmalige Haupt- oder vielmehr Stammtonart. In der mehr oder weniger dichten, immer aber ästhetisch berechneten Verhüllung liegt der Reiz, sowohl in der Musik, als in der Malerei und allen anderen Künsten. Das Nackte (in der Musik — nehmlich in deren harmonischer Sphäre — das „Jonische“) wirkt abstumpfend, wenn es zu anhaltend sich producirt. Aber freilich dürfen auch die Hüllen nicht stereotyp werden. Auch ihrer kann man überdrüssig werden, besonders wenn sie die maaßgebende Naturform (in der musikalischen Harmonie das „Jonische“, in der Skulptur und Historien-, resp. Genre- und Portrait-Malerei den menschlichen Leib, in der Landschaftsmalerei insbesondere den Stamm, sammt Astwerk, des Baumes, in der Architektur das Krystallinische, in der Sprache — inclusive Prosa, „Poësie“, Melodie, Rhythmus, Mimik — das Verständig-Gegenständliche) dergestalt überwuchern und verzerren, daß es als maaßgebend durchzuscheinen aufhört. Hier drohen für den Künstler die Klippen des Schwulstes, der Sentimentalität, der Manier; hier springen die Quellen aller Unnatur und allen ästhetischen Greuels.“

Noch deutscher fast drückt sich ein Franzose aus: „La raison n'existe et ne se manifeste que par le dédain incessant de ses propres oeuvres; elle périt dès qu'elle s'adore. Cest pourquoi l'ironie fut de tout temps le caractère du génie philosophique ..... le sceau de l'esprit humain, l'instrument irrésistible du progrès ..... Ironie, vraie liberté! C'est toi, qui me délivres de l'ambition du pouvoir, de la servitude des partis, du respect de la routine, du pédantisme de la science, de l'admiration des grands personnages, des mystifications de la politique, du fanatisme des réformateurs, de la superstition de ce grand univers, et — de l'adoration de moi même."

Am 6. Januar 1858. W. B.

Die in vorstehendem Artikel angedeuteten neuen, und, wie ich noch jetzt glaube, wenigstens den eigenen älteren gegenüber wohlberechtigten musikwissenschaftlichen Anschauungen und Gesichtspunkte systematisch und methodisch weiter zu verfolgen und auszuarbeiten, ist mir zwar nicht vergönnt gewesen. Denn unmittelbar darauf waren es zunächst amtliche, bald auch, und in immer wachsendem Maaße, politische Pflichten, welche jede zusammenhängende und nachhaltige Vertiefung in musikalische Studien mir unmöglich machten.

Ließ doch schon mein letztes öffentliches musikalisches Lebenszeichen, die im Jahre 1864 bei Karow in Dorpat herausgegebene Sammlung der „36 Chorale aus den Schriften des livländischen Landraths Gustav Freiherrn von Mengden, 1627—1688" theils in der „Einleitung", theils in der bereits an den ursprünglichen Titel meiner nachmaligen „Livländischen Beiträge" anklingenden auf den Titel gedruckten Bestimmung: „Der Reinertrag ist

bestimmt zur Verbreitung gründlicher Kenntniß der Rechte und der Geschichte der Livländischen Evangelisch-Lutherischen Landeskirche", — ließ doch dies Alles bereits das Ueberherrschen des Politischen über das Musikalische deutlich genug erkennen!

Wie sehr aber auch das letztere, ich gestehe es, zu meinem mitunter sich regenden lebhaften Schmerze, jedoch mit sittlicher Nothwendigkeit, zurücktreten mußte: der im Verlaufe jener alten, und, mit kaum minder metaphysischer Nothwendigkeit, von stetigem Gottes-Studium getragenen Musik- und Göthe-Studien einmal aufgefaßte Gedanke, den ersten günstigen Augenblick zu benutzen, um zunächst mir, dann aber auch Anderen „Göthe in seinem Verhältnisse zur Musik" in ausführlichem Zusammenhange zum Verständnisse zu bringen, hat mich seitdem nicht wieder losgelassen, reifte vielmehr, neben allen noch so fremdartigen Anforderungen und Kämpfen des Lebens, im Stillen fort, bis endlich die Aufforderung einiger Quedlinburger Freunde, einmal etwas aus meinen Musik-Studien zum Besten zu geben, im Frühjahre 1870 einen „Augenblick" herbeiführten, von welchem nunmehr verständnißvolle Leser urtheilen mögen, ob und wie weit er ein „günstiger" gewesen sei.

Bad-Elster,

Pension Iduna No. 1 und 2, am $\frac{30.\ \text{Juli}}{11.\ \text{August}}$ 1871. **W. B.**

Jenes Urbild aller Pfaffen und Tartüffe's, den aus der Apostelgeschichte bekannten ephesischen Goldschmidt Demetrius, hat Göthe in seinem Gedichte: „Groß ist die Diana der Epheser" idealisirt, und damit zugleich in seiner realistischen Weise dem abstrakten Gefühls-Idealismus und religiösen Subjektivismus seines alten Freundes Friedrich Heinrich Jacobi gegenüber die Rechte des Wesens geltend gemacht,

„An dem wir die Breite der Gottheit lesen."

Denn dieses für uns unumgängliche Wesen, ohne welches, so wie wir nun einmal sind, nehmlich selbst zu ihm gehörig, wir weder von uns selbst noch von irgend Etwas außer uns auch nur die allergeringste derjenigen Vorstellungen haben würden, die den Inhalt unseres Denkens ausmachen, dieses Wesen, aus welchem auch nur versuchsweise und in Gedanken sich heraus-versetzen zu wollen, in jedem Sinne einem Stillstehen des Verstandes gleichkommen würde, dieses Wesen hatte dem Philosophen Jacobi nur dazu gedient, ihm „seinen Gott" zu verbergen. Göthe dagegen mogte in dieser Auffassung nicht sowohl einen Aufschluß über die Natur, als vielmehr nur über den Jacobi'schen Gott, oder richtiger, über Jacobi selbst anerkennen; ihm seinerseits und Jedem, „der Augen hat", wie er sie hatte,

war es nehmlich gerade die „Außenwelt“, welche „überall die geheimsten Gesetze täglich und nächtlich offenbarte.“ „In dieser Consequenz des unendlich Mannichfaltigen“, so sagt er, „sehe ich Gottes Handschrift am allerdeutlichsten.“

Welch' empfindliche Lücke aber müßte gerade in seinem Verständnisse der Handschrift jenes großen lebendigen Buches geklafft haben, wäre ihm nicht auch auf dem Wege der Musik, die er doch selbst noch als Greis ein „herrliches Kunst- und Natur-Element“ nannte, der Zugang zur „Breite der Gottheit“ vergönnt gewesen?

Und doch: wollten wir aus den bekannt gewordenen Darstellungen und Schilderungen seines Lebens und der Dinge, zu denen er ein positives Verhältniß unterhielt, uns das Bild seines Wesens aufbauen, so würde jene Lücke in der That als solche sich nur zu breit fühlbar machen. Denn wie reich wir auch gesegnet seien an Büchern über Göthe als Mensch, Göthe als Dichter, Göthe als Naturforscher; über Göthe in seinem Verhältnisse zu Freunden und zu Frauen, über Göthe als Christ und Göthe als Heide, endlich gar über Göthe in seinen amtlichen Beziehungen: über sein Verhältniß zur Musik giebt es, wenigstens soweit meine Kenntniß der Göthe-Literatur reicht, auch nicht das kleinste Büchlein*).

Wer somit gewohnt ist, auf die Geschichte, d. h. auf das, was wirklich geschah oder nicht geschah, aus der Historie, d. h. aus dem, was erzählt oder nicht erzählt ist, zu schließen, der muß, wofern mir nicht hier etwa Mangel an Belesenheit einen

*) Vgl. indeß: Friedrich Carl Julius Schütze, Göthe's Philosophie u. s. w. Sechster Band. Hamburg, 1826. Druck und Verlag von Friedrich Hermann Nestler.

„Vierter Abschnitt. Ueber die Tonkunst.“ (17 Aphorismen, größtentheils ohne Angabe der besondern Quelle und sehr unvollständig, selbst für 1826, — darunter einer — No. 13, — von Rousseau) S. 69—92.

Streich spielt, nothwendig zu dem Schlusse gelangen, Göthe habe zur Musik entweder gar kein Verhältniß gehabt, oder doch kein näheres, tieferes, anhaltenderes, als man es von jedem Manne höherer Bildung und Stellung, welcher der den Einzelnen wie die Gesellschaft veredlenden Wirkung jeder Kunstübung sich bewußt ist, von vorn herein erwartet: ein Verhältniß mithin, wie es in einer Anzahl in zeitgenössischen Denkwürdigkeiten vorkommender, mehr oder weniger anekdotischer Züge, namentlich aus dem höhern Alter des Dichterfürsten, und eigentlich mehr um den Namen des von ihm freundlich begünstigten jugendlichen Felix Mendelssohn-Bartholdy gruppirt, als um seinen eigenen, den völlig entsprechenden Exponenten gefunden hätte.

Nichts kann von dem Vorherrschen dieser negativen Vorstellung von Göthe's Verhältnisse zur Musik einen stärkern Eindruck geben, als die neueste und anerkannt beste Biographie, die wir über ihn besitzen: das bekannte Werk des Engländers Lewes, eines Mannes, der sich's doch, und zwar mit Erfolg, so angelegen hat sein lassen, eine Anzahl bis dahin gar nicht, oder doch nur in engeren Kreisen bekannter Bezüge in Göthe's Privatleben zum öffentlichen Bewußtsein zu bringen. Von Göthe's Verhältnisse zur Musik dagegen kommt in diesem Werke kaum ein Mehreres vor, als daß er als Student in Straßburg (1770/71) angefangen habe, „das Cello zu lernen“, und dann, daß an der Thür seines Arbeitszimmers in Weimar, wie es nach seinem Tode Fremden gezeigt wurde, „musikalische und geologische Schemata“ hingen.

Für einen so aufmerksamen und feinen Forscher, wie Lewes, hätte in letzterer Wahrnehmung immerhin ein bedeutsamer Wink liegen können, und, da er doch wohl ebensowenig Physiker von Fach, wie Musiker von Fach sein dürfte, so muß

man sich wundern, daß, während er an eine für seinen Landsmann Newton apologetische, und über Göthe etwas stark absprechende Kritik von des letztern „Farbenlehre“ einen verhältnißmäßig sehr umfangreichen Abschnitt seines Buches gewendet hat, er es nicht der Mühe werth achtete, nachzuforschen, ob nicht jene schematisch-musikalische Spur auch zu einer Göthe'schen „Tonlehre“ führen könnte.

Im Verlaufe meiner Darstellung werde ich es nicht nur zur Gewißheit erheben, daß Lewes jener Spur in der That mit bestem Erfolge nachgegangen sein, ja, daß es gar keiner außerordentlichen Entdeckerkünste bedurft haben würde, diese „Tonlehre“ aufzuspüren; sondern ich werde es auch in hohem Grade wahrscheinlich machen, daß jene an Göthe's Thür hängenden musikalischen Schemata dieselben waren, welche seit bald vierzig Jahren aller Welt gedruckt vorliegen, mithin auch für Lewes auf das Bequemste hätten zugänglich sein können.

„Tonlehre“ ist freilich noch lange nicht Musik, wie umgekehrt Musik nicht Tonlehre. Man kann ein großer Musiker sein, ohne die Fähigkeit zu besitzen, eine Tonlehre aufzustellen; und man kann dieses können, ohne im Stande zu sein, auch nur vier Tacte erträglich zu singen, zu spielen oder zu componiren. Weiß aber ein Biograph, daß sein Held in der Jugend die Musik praktisch geübt, und noch im neunten Jahrzehnte seines Lebens das Bedürfniß empfunden hat, die Elemente der Musik schematisirt zu täglicher Anschauung sich vor Augen zu stellen; weiß er ferner — und wie sollte Lewes dies nicht gewußt haben? — daß derselbe während der dreißig letzten Jahre seines Lebens mit einem namhaften Musiker von Fach in ununterbrochenem, intimem und — in sechs starken Bänden gedruckt vorliegendem Briefwechsel gestanden hat, — dann ist die verwunderungsvolle Frage wohl gestattet: warum enthält die

Biographie, außer einem ganzen, aus mehreren Abschnitten bestehenden Buche über Göthe's „Freundschaft mit Schiller“ (1794 bis 1805), nicht wenigstens irgendwo auch einen Abschnitt über seine Freundschaft mit Zelter (1796 bis 1832)? Warum las Lewes nicht Riemers Vorbericht zu dem von ihm schon seit 1833 herausgegebenen „Briewechsel zwischen Göthe und Zelter?“

Dort hätte eine Stelle, die sich auf den nur um wenige Monate auseinanderfallenden Tod beider alten Freunde bezieht, ihn fast mit Nothwendigkeit dazu führen müssen, jene Lücke in den bisherigen Darstellungen von Göthe's Wesen auszufüllen; sie lautet:

„Wie eine ernste Prophezeiung geht ein längst und mehrmals ausgesprochener Wunsch Zelters, dereinst seinem Freunde folgen zu können, ja die Bitte, von ihm mitgenommen zu werden, wenn er gehe, wunderbarer Weise in Erfüllung; und um das Wunderbare zu vermehren und zum verhängnißvollen Schicksalsschluß zu steigern: auch ein zweiter Herzensfreund Göthe's — Heinrich Meyer — eilt in kurzer Frist dem Vorangegangenen nach: gleichsam als hätte der Geist des voranschwebenden Dichters die nothwendigsten Organe seines Wesens — Tonkunst und Bildkunst — in seinen Freunden an sich heranziehen und zu höherm Mitwirken für sein neues Werden in jener Welt sich angewinnen wollen.“

Doch es sei ferne, mit dem hochverdienten Engländer um einer Unterlassungssünde willen zu hadern, welche er jedenfalls mit Göthe's bisherigen deutschen Biographen theilt, denen es wohl näher hätte liegen sollen, jenem bedeutsamen Ausspruche eines, Göthe so nahe verbundenen Mannes, wie Riemer, nachzudenken und nachzugehen: daß, neben der Bildkunst, die Tonkunst als eines der nothwendigsten Organe von

Göthe's Wesen anzuerkennen sei. Der Engländer, als solcher, hat, jenes Mangels in seiner Darstellung ungeachtet, um Eröffnung des Verständnisses nicht nur seiner Landsleute, sondern auch unseres eigenen für den größten deutschen Dichter ein unbestreitbares hohes Verdienst, fast ebenbürtig demjenigen, welches seit hundert Jahren eine ununterbrochene Reihe deutscher Ausleger und Uebersetzer Shakespeare's, und unter den Ersten dieser langen Reihe Göthe selbst, um Eröffnung des Verständnisses nicht nur unserer selbst, sondern auch der Landsleute Shakespeare's, für diesen größten englischen Dichter sich erworben hat.

Statt also, nach Bezeichnung der uns beschäftigenden Lücke in der vollen Würdigung von Göthe's Wesen, bei der Frage, wie diese Lücke so lange hat unausgefüllt bleiben können, zu verweilen, werden wir nunmehr in positiver Weise an die Abtragung dieser Schuld an die Manen des großen Todten zu gehen haben, indem wir uns ihn in seinem allerdings sehr positiven und sehr vielseitigen, sehr tiefen, beständigen und fruchtbaren Verhältnisse zur Musik vergegenwärtigen.

Zuvor aber sei hervorgehoben, daß das schon jetzt zu übersehende Material zu dieser Vergegenwärtigung, obgleich ich weit entfernt von der Einbildung bin, es auch nur insoweit zu beherrschen, als es schon jetzt literarisch nachweisbar und zugänglich sein dürfte, viel zu reich ist, um innerhalb der engen Grenzen dieser Blätter zu erschöpfender Verwerthung gebracht zu werden. Vielmehr werde ich mich darauf zu beschränken haben, nur in allen von mir erkannten Hauptbeziehungen Göthe in seinem Verhältnisse zur Musik zu urkundlicher Anerkennung zu bringen, und zwar, wie es bei dem Obwalten eines wahren Verhältnisses, d. h. eines wechselseitigen Bestimmtwerdens des Subjektes durch das Objekt und dieses durch jenes nicht anders

sein kann, unter dem doppelten Gesichtspunkte der beiden einander ergänzenden Fragen:

Was war Göthe'n die Musik?

und

Was war Göthe der Musik?

Anlangend nun die Quellen des Materials zur Beantwortung beider Fragen, so ward schon vorhin bemerkt, daß ihre Aufdeckung und Verwerthung keinerlei absonderliches Forscher- noch Entdeckerverdienst in Anspruch nehmen kann. Es bedurfte nur der Aufstellung der Vorfrage: sollte denn Göthe, von dem, wie vielleicht von keinem Zweiten, gesagt werden kann, daß nichts Menschliches ihm fremd geblieben, sollte denn gerade er, dessen ganz eigentlicher auf „die Breite der Gottheit" gerichteter Lebenslauf sich in dem bekannten Worte aussprach:

„Willst du in's Unendliche schreiten,
Geh nur im Endlichen nach allen Seiten!"

sollte wirklich gerade er zu derjenigen Seite des zugleich natürlichen und künstlerischen Lebens ganz verhältnißlos geblieben sein, welche, unter den Künsten namentlich, insofern die allermenschlichste, die im höchsten Sinne menschliche genannt werden muß, als nicht nur ihre Form, ihr Gehalt und ihre Kraft, sondern auch selbst ihr Stoff in ihren elementarsten wie in ihren höchsten Erscheinungsformen dem eigensten Wesen des Menschen selbst angehört, ohne daß er, wie dies bei sämmtlichen anderen Künsten, auch selbst bei der Sprache und Poesie, der Fall ist, nöthig hätte, um ihres Wesens mächtig zu werden, ihn der außermenschlichen Natur zu entlehnen, oder doch an dieselbe anzulehnen? „Denn der Mensch als Thiergattung", sagt Wilhelm von Humboldt, „ist ein singendes Geschöpf, aber Gedanken mit den Tönen verbindend"; und sinnverwandt

ferner: „Wie poëtisch Gedanke und Sprache sein mögen, fühlt man sich, wenn das musikalische Element fehlt, nicht auf dem wahren Gebiete der Poesie. Daher der natürliche Bund zwischen großen Dichtern und Componisten, obgleich die Neigung der Musik, sich in unbeschränkter Selbstständigkeit zu entwickeln, auch wohl die Poësie absichtlich in den Schatten stellt."

Und Göthe selbst, sagt er nicht in einem seiner lyrischen Gedichte:

„Nur nicht lesen, immer singen,
Und ein jedes Wort ist Dein."

Die bloße Aufstellung jener Frage, wie gesagt, genügte, um bei einiger Orientirtheit in den allgemein zugänglichen Werken des Dichters eine Fülle des mannichfaltigsten Materials zu einer entschieden bejahenden Beantwortung, und zwar im Sinne jener sofort sich aufdrängenden Wechselbeziehung, reichlich ausgebreitet zu finden.

Dieses Material konnte ich zunächst nur zweien, wiewohl muthmaßlich hauptsächlichen Quellen entlehnen: der bekannten Cotta'schen Ausgabe der Werke Göthe's letzter Hand, und dem Briefwechsel zwischen ihm und Zelter, soweit er ersterm angehört. Mögen dann Andere, denen unsere Doppelfrage beantwortungswürdig erscheinen sollte, und zugleich vielleicht eine umfassendere Göthe-Literatur zugänglich ist, als augenblicklich mir, das Material erweitern, und die ihm für jetzt abgewonnenen Resultate erläutern und — läutern!

Wenden wir uns nun der ersten Frage zu: Was war Göthe'n die Musik? so stehe ich nicht an, zu antworten: sie war ihm eine tief und treu geliebte Lebensgefährtin, und will sofort versuchen, diese Behauptung, sowohl in ihrem Umfange, als in der demselben entsprechenden Einschränkung, authentisch zu belegen.

So fangen wir denn gleich mit der Einschränkung an,

daß sich's hier nicht um den abenteuerlichen Versuch handeln kann, Göthe als eigentlichen Tonkünstler sich entpuppen zu lassen, der er, im strengen Wortverstande, weder producirend noch reproducirend, jemals gewesen ist. Denn obgleich er, wie wir aus seinem humoristischen Berichte in „Dichtung und Wahrheit wissen", als Knabe, im wohlhabenden und gebildeten Elternhause, den herkömmlichen elementaren Unterricht im Klavierspiele erhielt, dann, wie uns Lewes berichtet, als Student im Cellospiele sich versucht hat, endlich, wie wir dies aus gewissen beiläufigen Aeußerungen in seiner Italienischen Reise entnehmen können, auch noch als reifer Mann am Chorgesange geistlicher Musik mit Liebe und Eifer theilzunehmen pflegte, so blieben ihm doch alle diese praktisch musikalischen Bethätigungen in den Grenzen eines anspruchslosen Dilettantismus, der sich von dem gemeinen Allerwelts-Dilettantismus nur durch die lebhafteste Selbsterkenntniß unterschied. Ja, wir dürfen annehmen, daß er, dem wir eine eigene tiefeinschneidende Kritik desselben, namentlich auch des musikalischen, (aus dem Jahre 1799, unter dem Titel: „Ueber den s. g. Dilettantismus oder die praktische Liebhaberei in den Künsten") verdanken, seine praktisch-musikalische Leistungsfähigkeit eher unter- als überschätzt haben werde. So z. B. wird es eher als der Ausdruck schmerzlichen Vermissens dessen, was ihm fehlte, denn als buchstäblich gerechte Selbstschätzung zu nehmen sein, wenn in einem Briefe an Zelter der Siebenziger (im Jahre 1820), nach einigen ungemein sachgemäßen Bemerkungen über wahre und falsche „Malerei in der Musik" in die Worte ausbricht: „Und so verwandele ich Ton- und Gehörloser, obgleich Guthörender, jenen großen Genuß in Begriff und Wort. Ich weiß recht gut, daß mir deshalb ein Drittel des Lebens fehlt; aber man muß sich einzurichten wissen."

Buchstäblich dagegen werden wir zu nehmen haben, was er vier Jahre später (1824) demselben Freunde schreibt: „Durch Rochlitzens Entwickelung des Messias“ im ersten Bande von dessen Werke „Für Freunde der Tonkunst“ sei er „auf wunderbare Weise . . . wieder an Händel herangezogen worden“, ja, es habe ihn „an die Mozart'sche Partitur“ getrieben, „wo ich freilich“, so fügt er gleichsam mit einem Seufzer hinzu, „nur die rhythmischen Motive herauslesen kann; „nächstens denke“ er sich aber „durch Eberweins“, eines jungen von Zelter gebildeten, Göthe nahstehenden Weimarischen Musikers „Vortrag auch dem Harmonischen zu nähern.“

Aber wie viele, selbst hochbegabte, technisch gebildete, im häuslichen und geselligen Musiciren eine angesehene Stellung einnehmende Musik-Dilettanten giebt es denn überhaupt, die sich wirklichen musikalischen Lesens auch nur des kleinsten und einfachsten Musikstückes, geschweige einer Händel-Mozart'schen Messias-Partitur, rühmen könnten? Und wieviele Siebenundvierziger unter ihnen giebt es wohl, denen die von ihnen geliebte Kunst auch nur jemals den Trieb, wie er unsern Vierundsiebenziger beseelte, geweckt hätte: sich „theoretisch dem Harmonischen zu nähern?“

Schon diese Einschränkungen sind somit geeignet, unsere Vorstellung von Göthe's immerhin „dilettantischer“ musikalischer Leistungsfähigkeit eher über das Durchschnittsmaß zu erhöhen, als unter dasselbe zu erniedrigen. Auch werden wir, indem wir sie uns bilden, nie vergessen dürfen, zu welchen hohen Anforderungen an das, was ihm erst musikalische Bildung und deren auf das Subjekt zurückwirkende bildende, ja erziehende Kraft war, trotz technisch-musikalisch nur mangelhafter eigner Ausbildung, Göthe sich erhoben hatte.

Von der Höhe dieser Anforderungen giebt eine Stelle in

den „Wanderjahren“ einen Begriff, wo Wilhelm, mit seinem Felix, an der Hand eines jener geheimnißvollen Führer die „pädagogische Provinz“ betritt:

„Man verfolgte nunmehr die Spur der Obern, welche man gefunden zu haben glaubte; nun aber mußte dem Fremdling nothwendig auffallen, daß, je weiter sie in's Land kamen, ein wohllautender Gesang ihnen immer mehr entgegen tönte. Was die Knaben auch begannen, bei welcher Arbeit man sie auch fand, immer sangen sie, und zwar schienen es Lieder jedem Geschäft besonders angemessen und in gleichen Fällen immer dieselben. Traten mehrere Kinder zusammen, so begleiteten sie sich wechselsweise; gegen Abend fanden sich auch Tanzende, deren Schritte durch Chöre belebt und geregelt wurden. Felix stimmte vom Pferde herab mit ein, und zwar nicht ganz unglücklich, Wilhelm vergnügte sich an dieser die Gegend belebenden Unterhaltung.“

„„Wahrscheinlich,““ so sprach er zu seinem Gefährten, „„wendet man viel Sorgfalt auf solchen Unterricht, denn sonst könnte diese Geschicklichkeit nicht so weit ausgebreitet und so vollkommen ausgebildet sein.““

„Allerdings“, versetzte jener, „bei uns ist der Gesang die erste Stufe der Ausbildung, alles Andere schließt sich daran und wird dadurch vermittelt. Der einfachste Genuß, sowie die einfachste Lehre werden bei uns durch Gesang belebt und eingeprägt, ja selbst was wir überliefern an Glaubens- und Sittenbekenntniß, wird auf dem Wege des Gesanges mitgetheilt; andere Vortheile zu selbstthätigen Zwecken verschwistern sich sogleich: denn indem wir die Kinder üben, Töne, welche sie hervorbringen, mit Zeichen auf der Tafel schreiben zu lernen und nach Anlaß dieser Zeichen sodann in ihrer Kehle wiederzufinden, ferner den Text darunter zu fügen, so üben sie zu-

gleich Hand, Ohr und Auge und gelangen schneller zum Recht- und Schönschreiben, als man denkt, und da dieses alles zuletzt nach reinen Maßen, nach genau bestimmten Zahlen ausgeübt und nachgebildet werden muß, so fassen sie den hohen Werth der Meß- und Rechenkunst viel geschwinder als auf jede andere Weise. Deshalb haben wir unter allem Denkbaren die Musik zum Element unserer Erziehung gewählt, denn von ihr laufen gleich gebahnte Wege nach allen Seiten."

Ganz besonders ist es die schon vom ersten elementaren Musikunterrichte geforderte, von Göthe wahrscheinlich mit schmerzlicher Selbsterkenntniß vermißte, weil in früher Jugend versäumte künstlerische Ineinsbildung von „Hand, Ohr und Auge", diese wahre, wo nicht einzig sichere technische Grundlage des musikalischen Componirens, welche uns einen Maßstab für die Tiefe giebt, bis zu welcher Göthe in den Zusammenhang der Musik, ihrer Praxis, Conception und Semiotik, vorgedrungen war. Ist sich wohl jeder heutige s. g. Musiker von Fach, der sich etwa des Unterrichts im Generalbaß, Contrapunkt, m. e. W. in der musikalischen Composition unterwindet, der Nothwendigkeit jenes Zusammenhanges auch nur überhaupt bewußt, geschweige, daß er ihn methodisch zu überliefern verstände?

Sollten wir es aber auch z. B. für noch so ausgemacht ansehen, daß bei alle dem Göthe nie eine eigentliche musikalische Composition zu Stande gebracht habe, so werden wir doch unwillkürlich zu staunender Bewunderung hingerissen, wenn wir ihn im Februar 1814 dem musikalischen Freunde berichten hören, wie weit, bis an die äußerste Schranke des Möglichen, ja mit gleichsam titanischem Anlaufe, die Schranke zu übersteigen und zu durchbrechen, er in dem Drange, dem, was sein Inneres bewegte, schöpferisch musikalischen Ausdruck zu geben, vorgegangen war. Gegen Ende des Jahres 1813 hatte er

Zeltern um eine vierstimmige Composition der Worte: „In te Domine speravi, et non confundar in aeternum" gebeten. Nachdem dieser sie ihm geliefert, schreibt ihm Göthe im Februar 1814 von seinem Aufenthalte in Töplitz während des Juli 1813, also aus jenen Tagen der bängsten vaterländischen Krisis, während welcher er, beiläufig, mit Ausarbeitung des dritten Theils von „Dichtung und Wahrheit" beschäftigt gewesen war:

„Zu dem In te Domine speravi hätte ich noch ein langes Märchen zu erzählen, wie ich mir, bei sonderbaren innern und äußern Bedrängnissen, diese Worte in meiner böhmischen Einsamkeit rhythmisch klanglos, aber doch vierpersönlich, um nicht vierstimmig zu sagen, componirt und keinen angelegentlichern Wunsch gehabt, als diese schönen Worte durch Dich musikalisch commentirt zu hören. Ich kam in Versuchung, vier Linien unter einander zu ziehen, um die Art, wie ich es genommen, anschaulich zu machen. Jetzt, da ich Deine Composition höre, bin ich darüber völlig belehrt und finde darin eine angenehme Erfahrung. Der Dilettant nehmlich wird durchaus nur durch das Faßliche und eine unmittelbare Wirkung gerührt, und dies charakterisirt auch seine Produktionen, wenn er in irgend einer Kunst sich versuchend auftritt. Meine Composition, die sich ziemlich abgerundet und fixirt hat, ähnelt einer von Jomelli, und es ist immer wunderbar und lustig genug, daß man sich zufällig auf solchen Wegen ertappt und sich einmal seines eigenen Nachtwandelns bewußt wird."

Nach solchergestalt angedeuteten Schranken bringen nunmehr wir uns zum Bewußtsein, in wiefern, um in dem einmal gewählten Bilde zu bleiben, die Musik als Göthe's Lebensgefährtin sich ihm erwiesen und bewährt habe.

Von einem stetigen Verhältnisse Göthe's zur Musik habe

ich bis zur ersten italienischen Reise keine Spur gefunden. Denn jene jugendlichen Musikbethätigungen, deren vorhin gedacht wurde, stehen theils zu vereinzelt da, theils finden sie sich zu dürftig erzählt, als daß weiter entwickelungsgeschichtlich-biographisch Gewicht darauf gelegt werden könnte. Insbesondere aber berechtigt Alles, was wir aus den, der ersten italienischen Reise vorangehenden zehn Jahren wissen, zu der Annahme, Göthe werde, mit dem Abschiede von seiner Lili und von dem musikalisch bewegten André'schen Hause in Offenbach, auch wohl von jedem irgend ernstern Musiktreiben für die ganze erste Weimarische Epoche Abschied genommen haben.

Nicht lange jedoch ist der kühne Entschluß ausgeführt, sich aus jenen unfertig gährenden Zuständen loszureißen, über die Alpen und in das seit langen Jahren ersehnte Land der Kunst und schönen Natur hinabzusteigen, wo ihm die höchsten Geheimnisse beider sich erschließen und zu eigener höchster, eine zweite Natur begründender Kunstreife gedeihen sollten, als auch, mit Schiller's „Dithyrambus" zu reden, „Phöbus der Herrliche" sich einstellte, — zunächst freilich in der bescheidenen Gestalt des zwar in seinem Fache durchaus zünftig tüchtigen, in der Geschichte der Tonkunst aber doch nur einen sehr anspruchslosen Platz behauptenden Züricher Musikers Kayser.*)

Mit Freundschaft für Göthe verband er indeß gerade genug höhere musikalische Bildung auf den Gebieten des Gesanges, des Klavierspiels, der Composition und der Geschichte seiner Kunst, um jenen in dem Maße lebendig anzuregen und anzuleiten, als der in ihm liegende, aber zurückgedrängte Sinn auch für diese Kunst hier, in einem ausschließlich dem ideellen Dasein und Wirken gewidmeten ästhetischen Medium, das ihm

*) Vgl. Otto Jahn, W. A. Mozart. III., S. 78. Anmkg. 95.

in seiner Entwickelung gebührende Recht zurückforderte. Daß aber in Göthe's Seele ein solches Fordern der Musik in der That sich geltend machte, geht aus dessen erster Erwähnung des noch nicht in Rom erschienenen Kayser hervor.

„Wahrscheinlich habe ich die Freude, Kaysern in Rom zu sehen", schrieb Göthe am 28. September 1787. „So wird sich denn auch noch die Musik zu mir gesellen, um den Reihen zu schließen, den die Künste um mich ziehen." Bald aber, am 10. November 1787, heißt es im Jubeltone: „Kayser ist da, und es ist ein dreifach Leben, da die Musik sich anschließt."

Die nächste Wechselwirkung zwischen dem Dichter und Tonkünstler war zwar eine sehr angeregte und lebhafte; denn es handelte sich darum, daß Kayser verschiedene Singspiele Göthe's, wie z. B. Erwin und Elmire, Claudine von Villabella, Scherz, List und Rache in Musik setzen sollte, und zwar im Hinblicke auf bevorstehende theatralische Aufführung. Daß es jedoch hiezu entweder nicht kam, oder zu rechter dramatisch-musikalischer Wirkung nicht ganz angethan war, gesteht Göthe selbst. „Alles unser Bemühen," so lesen wir bald in besonderer Bezugnahme auf das letzgenannte Singspiel, „ging verloren, als Mozart auftrat. Die Entführung aus dem Serail schlug Alles nieder, und es ist auf dem Theater von unserm so sorgsam gearbeiteten Stück niemals die Rede gewesen." Auf ähnlich freudiger, dem Mozart'schen Genius dargebrachter Huldigung werden wir Göthe'n bei einem spätern Versuche, das dramatisch-musikalische Feld anzubauen, nochmals betreffen; schon hier aber wird zu sagen sein, daß es gewiß nicht bedeutungslos für Göthe's näheres Verhältniß zur Musik war, daß mit dessen soeben bezeichnetem Beginne das erste kunstgeschichtlich epochemachende Auftreten jenes wunderbaren Musik-Jünglings zusammenfällt, den er schon ein Vierteljahrhundert

früher (1763) in seiner Vaterstadt Frankfurt als staunenerregenden Musik-Knaben hatte auftreten sehen, während wir hinwiederum an dem Ausgange von Göthe's musikalischem Lieben und Leben einen andern, nur zugleich auch persönlich ihm nächstbetrauten Musik-Jüngling erst stehen, dann aber mit einem, allerdings an den damals schon seit vierzig Jahren heimgegangenen Mozart erinnernden Glanze die Bühne der Kunstgeschichte, gleichsam von Göthe künstlerisch geweiht, beschreiten sehen.

Einstweilen aber kehren wir noch erst zurück nach Italien und in den Ausgang des Jahres 1787. Da finden wir denn Göthe, neben all' seinen übrigen damaligen Kunstbestrebungen, auch auf musikalischem Gebiete unverdrossen beflissen, sich zu bilden und zu einer höhern, und eben darum mehr in die Tiefen der Kunst eindringenden Ansicht zu erheben. Derselbe Kayser, welcher in Göthe's so wenig als in der Welt Augen als dramatischer Componist neben Mozart's Gestirn sich zu behaupten vermogt, leistete jetzt Göthe'n im Sinne von dessen tieferer und, wie wir sehen werden, für sein ganzes späteres Leben folgenreicher musikalischer Verständigung unschätzbare Dienste, indem er, in der Geschichte der Tonkunst selbst wohlbewandert und überdieß äußerlich veranlaßt, nach „alter Musik" in den Bibliotheken Rom's sich umzuthun, den so tief auf geschichtliches Verständniß angelegten Geist Göthe's in die geschichtlich-musikalische Betrachtung einführte, zugleich aber unausgesetzt bedacht war, dessen Aufmerksamkeit auf jene weltberühmten mustergültigen Aufführungen des Höchsten zu lenken, was der Musikgeist Italiens, und zum Theil, darf man wohl sagen, aller Orte und Zeiten der Erde überhaupt an Musik geschaffen hat. Göthe fühlte sich von dem hohen Geiste wahrer Kirchenmusik hier vielleicht zum ersten Male erfaßt. Wie es

aber auf keinem Gebiete der Kunst und des Lebens seine Sache war, sich blos aufnehmend und passiv zu verhalten, so brachte er auch den ihm aufgehenden Musikwundern der ewigen Stadt so viel Willen lebendigen Eindringens und Erfassens, ja so viel selbstthätiges Wirken entgegen, wie er nach dem Maße der ihm zu Gebote stehenden techniſch-musikalischen Ausbildung nur irgend konnte. So hören wir ihn am 22. Februar 1788 sagen:

„Morgen früh ist päpstliche Capelle und die famosen alten Musiken fangen an, die nachher in der Charwoche auf den höchsten Grad das Interesse steigern. Ich will nun jeden Sonntag frühe hin, um mit dem Styl bekannt zu werden. Kayser, der diese Sachen eigentlich studiert, wird mir den Sinn wohl darüber aufschließen. Wir erwarten mit jeder Post ein gedrucktes Exemplar der Grüudonnerstagsmusik von Zürich, wo sie Kayser zurückließ. Sie wird alsdann erst am Clavier gespielt und dann in der Capelle gehört."

So ward ihm jene berühmte Capelle zur ernst benutzten musikalischen Akademie. Am 1. März war es „ein altes Motett" des Spaniers Morales, das seine Aufmerksamkeit fesselte. Für jenen schon erwähnten tief geschichtlichen Sinn aber, mit dem Göthe auch der Musik gegenüber- und immer näher trat, spricht vielleicht nichts so stark, wie die Auffassung, die er den berühmten Psalmen des Venetianers Benedetto Marcello entgegenbringt. Wie mancher doch mag sich als musikalisch recht gebildet, ja als einen Kenner dünken, der überhaupt nur etwas von der kunstgeschichtlichen Figur jenes eigenthümlichen Geistes vernommen hat und zu sagen weiß. Göthe jedoch fühlte das Bedürfniß, noch weiter vorzudringen, und sich auch der nicht sofort zu Tage liegenden kunstgeschichtlichen Voraussetzungen und Stoffe Marcello's bewußt zu werden. „Er hat", so lesen

wir von dessen Psalmen, „bei vielen die Intonation der Juden, theils der spanischen, theils der deutschen, als Motiv angenommen; zu anderen hat er alte griechische Melodien zu Grunde gelegt, und sie mit großem Verstand, Kunstkenntniß und Mäßigkeit ausgeführt. Sie sind theils als Solo, Duett, Chor gesetzt und unglaublich original, ob man gleich sich erst einen Sinn dazu machen muß."

Was that aber nicht alles Göthe, um unter Freund Kayserś sachverständiger, kunsteifriger und liebevoll lehrhafter Anleitung sich den Sinn zu dem ihm „im Innern" sich aufthuenden „Universum", wie man, im Anschlusse an eines seiner eigenen späteren Worte, die Musik füglich nennen könnte, seinerseits zu erschließen und zu schärfen! Hören wir ihn selbst:

„Sonntags" (14. März 1788) „hörten wir in der Sixtinischen Capelle ein Motett von Palestrina. Dienstag wollte uns das Glück, daß man zu Ehren eines Fremden verschiedene Theile der Charwochsmusik in einem Saale sang. Wir hörten sie also mit größter Bequemlichkeit und konnten uns, da wir sie so oft am Clavier durchsangen, einen vorläufigen Begriff davon machen. Es ist ein unglaublich großes, simples Kunstwerk, dessen immer erneuerte Darstellung sich wohl nirgends als an diesem Orte und unter diesen Umständen erhalten konnte."

Dieses nur durch selbstthätige Einlassung auf die Kunst, und vielleicht ganz besonders auf die ihren Stoff selbst wesentlich aus des Menschen eigener Brust schöpfende Musik zu gewinnende Kunstverständniß schützte ihn aber auch, bei aller Hingebung und Bewunderung, vor jenem gedankenlosen, in der Aeußerung zu maßloser Uebertreibung neigenden, eigentlich doch meist nur selbstgefällig vorlauten Anstaunen des herkömmlich Anzustaunenden, wie wir es von der Mehrzahl herumreisender

Dilettanten gewohnt sind. Vielmehr knüpft Göthe unmittelbar an jene Worte das Bekenntniß: „Bei näherer Betrachtung fallen freilich mancherlei Handwerksburschen-Traditionen, welche die Sache wunderbar und unerhört machen, weg; mit allem dem bleibt es etwas Außerordentliches und ist ein ganz neuer Begriff."

Und dann wieder, nachdem die Leistungen der Sixtina in der heiligen Woche ihren Höhepunkt erreicht hatten, am 22. März 1788, das von eben soviel Feinheit des Urtheils wie Ergriffenheit des Gefühls zeugende Wort: „Die Capellmusik ist undenkbar schön. Besonders das Miserere von Allegri und die sogenannten Improperien, die Vorwürfe, welche der gekreuzigte Gott seinem Volke macht. Sie werden Charfreitag frühe gesungen. Der Augenblick, wenn der aller seiner Pracht entkleidete Papst vom Throne steigt, um das Kreuz anzubeten, und alles Uebrige an seiner Stelle bleibt, jedermann still ist, und der Chor anfängt: Populus meus, quid feci tibi? ist eine der schönsten unter allen merkwürdigen Functionen . . . . . Effekt, wie man zu sagen pflegt, hat nichts auf mich gemacht, nichts hat mir eigentlich imponirt, aber bewundert hab' ich Alles, denn das muß man ihnen nachsagen, daß sie die christlichen Ueberlieferungen vollkommen durchgearbeitet haben."

Und so dürfen wir wohl schon hier die Ahnung aussprechen, daß auch der höchsten und edelsten Musik ein nicht ganz geringer Platz in des Dichters Herzen für immer wird gewonnen gewesen sein, als er, aus Rom scheidend und seiner thüringischen Heimath zögernde Schritte zulenkend, aus tiefbedrängter Fülle desselben jenes vielleicht nur für ihn nachahmliche elegische: „Dum repeto noctem" des an den Pontus euxinus verbannten Ovid in die Worte seiner Muttersprache faßte:

„Wandelt von jener Nacht mir das traurige Bild vor der Seele,
Welche die letzte für mich ward in der römischen Stadt,
Wiederhol' ich die Nacht, wo des Theuren so viel mir zurückblieb.
Luna sie lenkt in der Höh' nächtliches Rossegespann.
Zu ihr schaut' ich hinan, sah dann capitolische Tempel,
Welchen umsonst so nah unsere Laren gegränzt.

Doch die einmal liebgewonnene und mit in früherer Zeit nie gekannter Innigkeit umfaßte Musik ließ ihn nicht allein ziehen. Sie folgte ihm auf dem Fuße vom Tiber an die Ilm, und es ist vielleicht ein Beweis, wie sehr sie ihm als Lebensgefährtin zum Bedürfnisse geworden war, wenn er sie zunächst auch in der, verglichen mit den majestätischen Musikwundern der Sixtinischen Capelle und der Peterskirche wohl so zu nennenden Magdgestalt theatralisch-musikalischer Bestrebungen sich gefallen ließ, wie sie ihm der musikalische Verkehr mit dem Capellmeister Johann Friedrich Reichardt eben allein möglich machte. Sein Drama „Der Groß-Kophta", eine poëtische Verarbeitung gewisser Gährungen, wie sie der bald nach seiner Heimkehr zum Ausbruche gekommenen französischen Revolution vorangegangen waren, bearbeitete er (1789) als Libretto einer von Reichardt zu componirenden Oper, ohne daß diese und ähnliche Anläufe im Sinne jener ersten mit Kayser gepflogenen dramatisch-musikalischen Arbeiten zum Abschlusse gekommen wären. Uns ist davon nichts geblieben, als die beiden von Reichardt als Baßarien componirten s. g. „Kophtischen Lieder." Dennoch bewahrte Göthe, der sich ausdrücklich zu dem Glauben bekannte, daß „eigentlich das Lied durch jede Composition erst vollständig werden soll", weil nun erst „der denkende oder gedachte Enthusiasmus" .... „in das freie und liebliche Element der Sinnlichkeit aufgehoben oder vielmehr aufgeschmolzen" wird, — „man denkt und fühlt und wird mit hingerissen" — er bewahrte dieser ersten musikalisch-poëtischen

Berührung mit Reichardt ein dauerndes Andenken, weil er es gewesen war, der am frühesten seinen Liedern Melodien vergönnt hatte.

Die eigentlichen Anfänge des nachmals unter Göthe's Leitung so berühmt gewordenen Theaters in Weimar fallen erst einige Jahre später, 1792/93. Hier fand denn auch die dramatische Musik, anfangs vertreten durch den trefflichen Dittersdorf, später, als „die aus Italien wiedergekehrten Freunde" sich bemühten, „die leichteren italienischen Opern jener Zeit .... herüberzuführen", auch Paisiello, Cimarosa, Guglielmi seine eingehende Förderung. „Denke man sich", bemerkt Göthe, „daß von diesem Allem wenig bekannt, gar nichts abgebraucht war, so wird man gestehen, daß die Anfänge des Weimar'schen Theaters mit den jugendlichen Zeiten des deutschen Theaters überhaupt oder zugleich eintraten, und Vortheile genossen, die offenbar zu einer natürlichen Entwickelung aus sich selbst den reinsten Anlaß geben mußten."

Nicht allzulange jedoch sollte ihm seine geliebte Lebensgefahrtin als Magd des Weimarischen Theaters nur die Schleppe tragen. Denn schon 1796 hatten sich für Göthe die ersten Anfänge eines neuen Verhältnisses zur Musik geknüpft, auf dessen Bedeutsamkeit für seine musikalische Entwickelung schon in der Einleitung hingewiesen wurde. So nehmlich, als ein stetiges Verhältniß zur Musik, ist allerdings und mit vollem Rechte, wie ich sogleich nachweisen werde, das Verhältniß zu dem Berliner Musiker Karl Friedrich Zelter zu bezeichnen, dem Schüler, Biographen und Nachfolger des heutzutage nur zu vergessenen Fasch im Amte eines Directors der von letzterm begründeten Berliner Singakademie. Eigentlich musikalisch fruchtbar ward jedoch das Verhältniß erst, nachdem es schon eine Reihe Jahre aufs Freundlichste zwar, aber noch nicht beseelt

von jener tiefern Vertraulichkeit des Gedanken- ja Lebens-Austausches bestanden hatte, welche später bis in beider Männer gemeinschaftliches Todesjahr 1832 Beiden eine Quelle reicher geistiger Nahrung und herzlicher gemüthlicher Befriedigung werden sollte.

Von dem öffentlichen Vorurtheile pflegt Zelter's geistiger Antheil an diesem schönen und in seiner Art vielleicht einzigen Wechselverhältnisse mit einer gewissen übel angebrachten Vornehmheit unterschätzt zu werden, was sich zum Theil aus der, selbst in gebildeten, und sonst an dergleichen, auch musikalischen Dingen Antheil nehmenden Kreisen offenbar sehr weit verbreiteten Unbekanntschaft mit dem Zelter-Göthe'schen Briefwechsel erklären mag, einer Unbekanntschaft, welche wohl groß sein muß, da, wie wir im Eingange sahen, selbst ein Specialist, wie Lewes, dem dringenden Verdachte derselben unterliegt.

Es mag daher hier am Orte sein, die Worte in Erinnerung zu bringen, mit welchen in seinen „Tag- und Jahresheften" Göthe selbst den Eintritt jener vertrauteren Beziehungen zwischen ihm und Zelter betont. Dort lesen wir zum Jahre 1803:

„Auch mit Zelter" — nehmlich wie mit Riemer, der in demselben Jahre als Lehrer von Göthe's einzigem Sohne bei ihm Wohnung genommen hatte — „ergab sich ein näheres Verhältniß; bei seinem vierzehntägigen Aufenthalte war man wechselseitig in künstlerischem und sittlichem Sinne um vieles näher gekommen. Er befand sich in dem seltsamsten Drange zwischen einem ererbten, von Jugend auf geübten, bis zur Meisterschaft durchgeführten Handwerk, das ihm eine bürgerliche Existenz ökonomisch versicherte, und zwischen einem eingebornenen, kräftigen, unwiderstehlichen Kunsttriebe, der aus seinem Individuum den ganzen Reichthum der Tonwelt entwickelte.

Jenes treibend, von diesem getrieben, von jenem eine erworbene Fertigkeit besitzend, in diesem nach einer zu erwerbenden Gewandtheit bestrebt, stand er nicht etwa, wie Hercules am Scheidewege, zwischen dem was zu ergreifen oder zu meiden sein mögte, sondern er ward von zwei gleich werthen Musen hin und hergezogen, deren eine sich seiner bemächtigt, deren andere er sich dagegen anzueignen wünschte. Bei seinem redlichen tüchtig bürgerlichen Ernst war es ihm ebensosehr um sittliche Bildung zu thun, als diese mit der ästhetischen so nah verwandt, ja ihr verkörpert ist, und eine ohne die andere zu wechselseitiger Vollkommenheit nicht gedacht werden kann.

„Und so konnte ein doppelt wechselseitiges Bestreben nicht außen bleiben, da die Weimarischen Kunstfreunde sich fast in demselben Falle befanden; wozu sie nicht geschaffen waren, hatten sie zu leisten, und was sie Angeborenes zu leisten wünschten, schien immerfort unversucht zu bleiben."

Für Göthe, den so tief harmonischen Mann der „Bildkunst" zugleich und der „Tonkunst", welcher schon als Jüngling dem Straßburger Münster mit Seherblicken die tiefsten Geheimnisse des von ihm zuerst als deutsch angesprochenen s. g. „gothischen" Baustyles ablauschend, zugleich in seiner Lyrik mit einer Sprache des Herzens uns beschenkt hat, die nicht erst „in Musik gesetzt" sein darf, um als einschmeichelndste Sprachmusik zu wirken — als Gesänge ohne Töne gleichsam, wie später sein letzter musikalischer Liebling „Lieder ohne Worte" dichtete, — für Göthe mochte schon diese originelle Vereinigung der Ton- und Bildkunst, wie er sie in seinem neuen Freunde antraf, einen so zu sagen symbolisch-sympathischen Reiz haben, wie er einer immer verständnißvollern Annäherung nur förderlich sein konnte. So mag denn ein, dem Jahre nach mir nicht bestimmbares Wort um der Sinnver-

wandtschaft mit vorstehender Bemerkung willen gerade hier gute Statt finden, wo wir in denjenigen Abschnitt seines Lebens eintreten, in welchem ihm, unter dem zeitigenden Einflusse des Verkehrs mit dem musikalischen Architekten des Nordens, die aus dem schönen Süden heimgeführte Gefährtin mehr werden sollte, als je zuvor, ja vielleicht so viel, wie nur überhaupt nach Naturanlage und Geistesrichtung möglich.

„Ein edler Philosoph" — so heißt es in einem undatirten, „Verschiedenes Einzelne" überschriebenen Aufsatze — „ein edler Philosoph*) sprach von der Baukunst als einer erstarrten Musik und mußte dagegen manches Kopfschütteln gewahr werden. Wir glauben diesen schönen Gedanken nicht besser nochmals einzuführen, als wenn wir die Architektur eine verstummte Tonkunst nennen.

„Man denke sich den Orpheus, der, als ihm ein großer wüster Bauplatz angewiesen war, sich weislich an dem schicklichsten Orte niedersetzte und durch die belebenden Töne seiner Leyer den geräumigen Marktplatz um sich her bildete. Die von kräftig gebietenden, freundlich lockenden Tönen schnell ergriffenen, aus ihrer massenhaften Ganzheit gerissenen Felssteine mußten, indem sie sich enthusiastisch herbeibewegten, sich kunst- und handwerksgemäß gestalten, um sich sodann in rhythmischen Schichten und Wänden gebührend hinzuordnen. Und so mag sich Straße zu Straße anfügen! An wohlschützenden Mauern wird's auch nicht fehlen.

„Die Töne verhallen, aber die Harmonie bleibt. Die Bürger einer solchen Stadt wandeln und weben zwischen

*) Soviel ich mich erinnere, Schelling, in seiner berühmten Münchener akademischen Festrede von dem Verhältnisse der Natur zu den schönen Künsten. Sonach wäre falsch, was in dieser Beziehung Schopenhauer sagt („Die Welt als Wille und Vorstellung" II. 454.

ewigen Melodien, der Geist kann nicht sinken, die Thätigkeit nicht einschlafen, das Auge übernimmt Function, Gebühr und Pflicht des Ohres, und die Bürger am gemeinsten Tage fühlen sich in einem ideellen Zustand; ohne Reflexion, ohne nach dem Ursprung zu fragen, werden sie des höchsten sittlichen und religiösen Genusses theilhaftig. Man gewöhne sich in St. Peter auf- und abzugehen, und man wird eine Analogie desjenigen empfinden, was wir auszusprechen gewagt.

„Dagegen in einer schlecht gebauten Stadt, wo der Zufall mit leidigem Besen die Häuser zusammenkehrte, lebt der Bürger unbewußt in der Wüste eines düstern Zustandes; dem fremden Eintretenden jedoch ist es zu Muthe, als wenn er Dudelsack, Pfeifen und Schellentrommeln hörte und sich bereiten müßte, Bärentänzen und Affensprüngen beizuwohnen."

Alsbald nun sollte sich zeigen, daß Göthe ebenderselben einen Grund-Harmonie, aus welcher ihm die Gesetze der Musik wie der Architektur entsprangen, um sich zu dem einen Endzwecke zu vereinigen, aus Barbaren Menschen zu machen, auch noch eine höhere Aufgabe und Baukraft zutraute: die erbauende Kraft, wie sie uns in keiner unter allen ästhetisch-religiösen Mächten gewaltiger entgegentritt, als in echter Kirchenmusik. Spricht sich doch schon, ganz absichtlos, in dem Worte „Kirchen-Musik" jenes innige Ineinanderspiel der Grundgesetze beider hehren Künste aus, welche, von der Außenwelt, die eine des schwersten Gesteines, die andere nur der leichten Luft bedürfend und gleichsam die äußersten Pole in dem Systeme der Künste darstellend, zugleich deren Kreis zusammenschließen.

Zelter's ganze musikalische Lebensaufgabe, die Leitung der Sing-Akademie, war wesentlich auf Kirchenmusik gerichtet. So war es natürlich, daß, wiewohl er mit seinem musikalisch künstlerischen Interesse fortwährend das ganze Gebiet der Tonkunst

begleitete, doch vorzugsweise die Kirchenmusik es war, welche den Haupthintergrund desselben ausmachte, und von welchem denn auch vorzugsweise die musikalische Einwirkung auf Göthe ausging.

Ist es doch auch gerade die Kirchenmusik, mit dem ihr eigenen strengern Style, und den mannichfaltig gearteten und gegliederten Tonmassen, deren sie bedarf, um die vollen Schätze ihrer Homophonie und Polyphonie, ihrer Ein- und Mehr-Chörigkeit, ihres a capella, ihrer Orgel, und der ihr ganz besonders eignenden Verschmelzung aller Wunder der Vokal- und Instrumental-Musik zu entfalten, welche für denjenigen, der sich ihr einmal ernstlich hingiebt, die allerdringendste Mahnung enthält, nicht an ihrer unmittelbaren Wirkung sich genügen zu lassen, sondern auch einzudringen in die tieferen Gesetze ihres künstlerischen Baues.

Wie groß Zelter von dieser höchsten Erscheinungsform seiner jungen Muse dachte, geht u. A. daraus hervor, daß er schon im Jahre 1804 einen für den Staatskanzler Fürsten von Hardenberg bestimmten Aufsatz entwarf, welcher dazu bestimmt war, seine geliebte Sing-Akademie aus einer nothdürftig existirenden Privatanstalt, die sie bis dahin gewesen war, zu einer Staats-Anstalt gemacht zu sehen, deren vom Staate mit allem nöthigen Aufwande und Schutze zu unterstützende Doppelaufgabe es wäre, zu einer Pflanz- und Pflege-Stätte zu werden, aus welcher gleichmäßig der herabgekommene musikalische Kunstgeschmack und der nicht minder herabgekommene religiöse Sinn des Volkes die edelsten Verjüngungskräfte schöpfen sollte: letzterer natürlich nur insoweit, wie überhaupt von entsprechender musikalischer Einwirkung die Rede sein kann.

Diesen Aufsatz schickte Zelter Göthe'n mit der sehr beachtenswerthen Bitte zu, ihn auch Schiller'n zu gutachtlicher Rückäußerung mitzutheilen. Der Aufsatz selbst ist leider den Briefen nicht beigegeben. Göthe's und Schiller's Rückäußerungen aber sind nicht nur für sie characteristisch, insofern sie ihr rasch eingehendes Verständniß für den ästhetisch-religiös-patriotischen Aufruf des musikalischen Freundes beurkunden; sie sind auch zeit- und sittengeschichtlich merkwürdig genug, um, bei dem nahen Zusammenhange, in dem sie mit unserm Hauptthema stehen, hier beide ihren Platz finden zu dürfen.

Göthe's bezügliche Antwort vom 13. Juli 1804 lautet:

„Wir sind darin mit Ihnen einverstanden, daß der Musik zuerst und allein durch den Kirchengesang zu helfen sei, und daß für ein Gouvernement selbst in jedem Sinne nichts wünschenswerther sein müßte, als zugleich eine Kunst und höhere Gefühle zu nähren, und die Quellen einer Religion zu reinigen, die dem Gebildeten und Ungebildeten gleich gemäß ist .....

„Nun wollten wir aber, um der Wirkung willen, Ihnen an's Herz legen, daß Sie, wo möglich, die Opposition, in der Sie mit der Zeit stehen, verbärgen, auch überhaupt mehr von den Vortheilen, welche Religion und Sitten aus einer solchen Anstalt ziehen, als von denjenigen sprächen, welche die Kunst zu erwarten hat. Zu dem Guten, von dem wir überzeugt sind, die Menschen zu bewegen, dürfen wir uns nicht unserer Argumente bedienen, sondern wir müssen bedenken, was ungefähr die ihrigen wären."

Dazu schreibt Schiller am 16. Juli 1804:

„Ihren Aufsatz, den Sie an Göthe geschickt, habe ich mit einer rechten Freude gelesen. Er ist aus dem Innersten heraus genommen und dieses Gepräge trägt er in jeder Zeile. Aber eben weil er den kranken Theil so sehr trifft, und der Kunstpfuscherei so offen und ehrlich den Krieg ankündigt, so mögte er, so wie er ist, nicht ganz dazu geeignet sein, die

Gunst derjenigen zu gewinnen, die doch zur Ausführung die Hände bieten sollen. Was Ihnen Göthe über diesen Punkt schreibt, ist auch meine Ueberzeugung. Sie werden Ihre herrlichsten Argumente in petto behalten und auf diejenigen ein Gewicht legen müssen, die von dem politischen Zeitbedürfniß hergenommen sind.

„Mir scheint es ein überaus glücklicher Umstand, daß das Interesse der Kunst diesmal einem solchen äußern Bedürfniß begegnet, und wenn man es anders nicht in der Form versieht, so müßte es, denke ich, gar nicht fehlschlagen können, die Regierer des Staates für Ihren Vorschlag zu interessiren. Es wird Alles darauf ankommen, wie die Sache gestellt wird. Daß es hohe Zeit ist, etwas für die Kunst zu thun, fühlen Wenige, aber daß es mit der Religion so nicht bleiben kann, wie es ist, läßt sich Allen begreiflich machen. Und da man sich schämt, selbst Religion zu haben und für aufgeklärt passiren will, so muß man sehr froh sein, der Religion von der Kunst aus zu Hülfe kommen zu können.

„Die ganze Sache würde daher gleich ein besseres Ansehen bekommen, wenn die erste Anregung von der kirchlichen und politischen Seite her käme, wenn man von dort her erst auf die Sing-Akademie, als auf ein fertig liegendes Organ hinwiese, und dann erst Ihre Vorschläge verlangte. Es müßte Ihnen nicht schwer fallen, einen oder den andern Ihrer Theologen und Akademiker dazu zu veranlassen. Berlin hat in den dunkeln Zeiten des Aberglaubens zuerst die Fackel einer vernünftigen Religionsfreiheit angezündet; dies war damals ein Ruhm und ein Bedürfniß. Jetzt, in Zeiten des Unglaubens, ist ein anderer Ruhm zu erlangen, ohne den ersten einzubüßen; es gebe nun auch die Wärme zu dem Lichte, und veredele

den Protestantismus, dessen Metropole es einmal zu sein bestimmt ist.

„Ich wünschte mir, auf sechs Wochen ein Berlinischer Akademiker zu sein, um einen Beruf zu haben, mich über die Sache vernehmen zu lassen; aber es fehlt ja dazu nicht an Leuten, und sollte nicht z. B. Schleiermacher der Mann dazu sein?

„Es ist jetzt eben der rechte Zeitmoment zu einer solchen Unternehmung in den Brandenburgischen Landen. Man will die Akademie, man will die Universität in Aufnahme bringen, es soll etwas für das Geistige, für das Sittliche geschehen; ja der Geist der Zeit verlangt es, da sich der Katholicismus in Frankreich neu constituirt hat, daß auch im Protestantischen an die Religion gedacht werde, und selbst die Philosophie nahm diese Richtung. Alles dieses und ähnliche Argumente könnten den Stoff zu einer Deduktion hergeben, durch welche man diese Sache dem Staat nahe legte. Nur, ich wiederhole es noch einmal, müßte der Vortheil, welcher der musikalischen Seite dadurch zuwächst, nicht als Hauptsache, nur als ein Accessorium erscheinen."

Ohne Zweifel wird es, trotz dem Alter und der allgemeinen Zugänglichkeit beider Dokumente für Viele so überraschend sein, wie es für mich war, daraus gewahr zu werden, daß das Bedürfniß einer religiösen, ja kirchlichen Wiedergeburt des deutschen Volkes nicht erst, wie nur zu gern vorausgesetzt wird, aus der Zeit nach 1813 datirt, sondern schon in der Zeit vor 1806 empfunden und ausgesprochen worden ist, und zwar von Männern, unter denen man den Antragsteller nur zu oft als prosaischen Kunst-Philister und Lebemann über die Achsel anzusehen pflegt, während man die beiden Zustimmen den besten Falles gelegentlich wohl für religiöse Indifferentisten,

oder wohl gar für Feinde des Christenthums, s. g. „Heiden" u. dgl. ausgeben hören muß. Auch dies verdient beiläufig hervorgehoben zu werden, daß damals offenbar Schleiermacher als derjenige angesehen wurde, der vielleicht allein fähig wäre, die so tief gesunkene Fahne der Religion wieder aufzurichten.

Bezeichnend ist es jedenfalls, die beiden Dichterfreunde am Vorabende der für Göthe so erschütternden Zerreissung ihres Bundes durch Schiller's bald darauf erfolgten Tod, diese ernsten, auf noch höhere denn Musik-Ziele gerichteten Musik-Wege, wenn auch nur vorübergehend, betreten zu sehen. Bezeichnender aber noch für Göthe's lebendiges Verhältniß zur Musik ist die Thatsache, daß auch dies schmerzliche nnd in sein Leben so tief einschneidende Ereigniß ihm Gedanken der Musik eingab, zu deren Verwirklichung ihm Zelter behülflich sein sollte. Ihn beseelte nehmlich bald nach des Freundes Tode der Wunsch, diesem eine Todtenfeier zu veranstalten, zu welcher Zelter eine musikalische Bearbeitung von Schiller's „Glocke" liefern sollte. Wie er nun bei Allem, was er vorhatte, das Nebelhafte, Unbestimmte floh, vielmehr das Gewollte möglichst klar und bestimmt vor das geistige Auge sich zu stellen liebte, so war auch das Bild der von Zelter begehrten Trauermusik ein von ihm möglichst ausgearbeitetes. Zum Belege dessen diene, was er am 4. August 1805 aus Lauchstädt an Zelter schrieb:

„Zum Schlußchor wünschte ich die Worte

Vivos voco. Mortuos plango. Fulgara frango.

in einer Fuge zu hören, die, insofern es möglich wäre, das Glockengeläute nachahmte, und sich, der Gelegenheit gemäß, in mortuos plango verlöre. Wenn Ihnen hiezu ein glücklicher Gedanke kommt, so thun Sie mir wohl die Liebe und arbeiten ihn aus."

Aus Zelter's bezüglichen Rückäußerungen geht jedoch hervor, daß, wiewohl er die gewünschte Trauermusik alsbald in Angrtff nahm, gerade der angedeutete „glückliche Gedanke" ihm nicht gekommen ist; und so blieb denn dieses Denkmal der Pietät ein Torso.

Von jener mit Schiller gemeinschaftlich empfangenen Anregung zur Würdigung der Musik in sittlich-religiös-nationaler Beziehung sehen wir Göthe'n noch in des Freundes Todesjahre zu einer von diesem, wie von Zelter völlig unabhängigen Betrachtung der Musik in! kunstgeschichtlich-ästhetischem Sinne übergehen.

Die Uebersetzung von Diderot's berühmtem Dialog „Rameau's Neffe" war es, die ihn im Jahre 1805 veranlaßte, auf die für die Entwickelungsgeschichte der neuern, zumal dramatischen Musik so überans folgenreiche Begegnung der altfranzösischen mit derjenigen italienischen näher einzugehen, welche zu Anfang der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts in Paris den aufregendsten Eindruck eines ganz neuen, ja musikalisch-„revolutionären" Elementes machte. Die Wirkung des entschieden Neuerungsmäßigen dieses italienischen Musikfermentes gerieth bekanntlich um so drastischer, als sie mit derjenigen socialen und politischen Gährung der Geister und Gemüther in Frankreich zusammentraf, aus welcher bald darauf der große Einsturz der ganzen altfranzösischen Welt hervorging: ein Zusammentreffen, wie es vielleicht mehr noch als in Diderot vorgebildet erscheint in dessen Zeitgenossen Jean Jacques Rousseau. Denn der Verfasser des „Emile", der „Lettres écrites de la Montagne" und des „Contrât social" war zugleich auch ein theoretisch und praktisch tiefgebildeter, und in beiden Richtungen reformatorisch wirkender Musiker, dessen Compositionen originelle Erfindung und tiefes lyrisches Gefühl athmen, deren

heutige Vergessenheit aber doch lange nicht so beklagenswerth ist, wie die seiner musikalischen Schriften, wie z. B. „Projet concernant de nouveaux signes pour la musique“ — „Dissertation sur la musique moderne“ — „Essai sur l'origine des langues où il ist parlé de la Mélodie et de l'Imitation musicale“ — „Lettres sur la musique française“ — „Examen de deux principes avancés par M. Rameau“ — „Observations sur l'Alceste de M. Gluck“, und sein für tieferes Verständniß der alten Kirchenmusik noch jetzt kaum entbehrliches „Dictionnaire de Musique.“

Ihn hat nicht nur Göthe bei seinen musikalischen Diderot-Studien ernstlich und fruchtbar zu Rathe gezogen; auch der Zeitgenosse Beider, unser großer musikalischer Dramatiker Gluck, hat ihm ein Denkmal gesetzt, das jeder Kenner seiner musikalischen Leistungen nur als ein wohlverdientes bezeichnen wird. „Das Studium der Werke dieses großen Mannes über die Musik“ — dies sind Gluck's eigene Worte,*) .... „zeugen von der Vortrefflichkeit seiner Kenntnisse und von der Sicherheit seines guten Geschmackes. Er hat mich mit Bewunderung erfüllt und in mir die Ueberzeugung erweckt, daß, wenn er sich der Ausübung dieser Kunst gewidmet hätte, er selbst das Höchste in derselben geleistet haben würde.“

Hiemit wollte ich das Gebiet vergegenwärtigen, auf welchem sich Göthe's Musikstudien im Jahre 1805 hauptsächlich bewegten. Es war jenes anfangs von Lulli und Rameau mit Autorität beherrschte Gebiet der „großen französischen Oper“, in welches die s. g. „Bouffons“ der neu-italienischen Schule einen so kühnen und erfolgreichen Einfall gemacht hatten, um

*) Im Februar 1773. Vgl. Anton Schmidt, Christoff Willibald Ritter von Gluck, dessen Leben und tonkünstlerisches Wirken. Leipzig, Friedrich Fleischer, 1854.

dann doch das gefällige Talent Piccini's dem tiefern Genius Gluck's weichen zu sehen. Doch sehen wir zu, wie auf diesem kunstgeschichtlichen Gebiete Göthe selbst sich ergeht

„Ein großer Theil des vorliegendes Gespräches handelt von Musik, und es ist nöthig, hier einiges Allgemeine über diese Kunst zu sagen, damit jeder Lesende in den Stand gesetzt werde, die oft wunderlich genug geäußerten Meinungen einigermaßen zu beurtheilen.

„Alle neuere Musik wird auf zweierlei Weise behandelt, entweder, daß man sie als eine selbstständige Kunst betrachtet, sie in sich selbst ausbildet, ausübt und durch den verfeinerten äußeren Sinn genießt, wie es der Italiener zu thun pflegt, oder daß man sie in Bezug auf Verstand, Empfindung, Leidenschaft setzt, und sie dergestalt bearbeitet, daß sie mehrere menschliche Geistes- und Seelenkräfte in Anspruch nehmen könne, wie es die Weise der Franzosen, der Deutschen und aller Nordländer ist und bleiben wird.

„Nur durch diese Betrachtung, als durch einen doppelten Ariadneischen Faden, kann man sich aus der Geschichte der neuern Musik und aus dem Gewirr parteischer Kämpfer heraushelfen, wenn man die beiden Arten da, wo sie getrennt erscheinen, wohl bemerkt, und ferner untersucht, wie sie sich an gewissen Orten, zu gewissen Zeiten, in den Werken gewisser Individuen zu vereinigen gestrebt und sich auch wohl für einen Augenblick zusammen gefunden, dann aber wieder auseinander gegangen, nicht ohne sich ihre Eigenschaften mehr oder weniger mitgetheilt zu haben, da sie sich dann in wunderbaren, ihren Hauptästen mehr oder weniger annähernden, Ramifikationen über die Erde verbreiten.

„Seit einer sorgfältigen Ausbildung der Musik in mehreren Ländern müßte sich diese Trennung zeigen, und sie besteht

bis auf den heutigen Tag. Der Italiener wird sich der lieblichsten Harmonie, der gefälligsten Melodie befleißigen, er wird sich an dem Zusammenklang, an der Bewegung, als solchen, ergötzen, er wird des Sängers Kehle zu Rathe ziehen, und das, was dieser an gehaltenen, oder schnell aufeinander folgenden Tönen und dem mannichfaltigsten Vortrag leisten kann, auf die glücklichste Weise hervorheben, und so das gebildete Ohr seiner Landsleute entzücken. Er wird aber auch dem Vorwurf nicht entgehen, seinem Text, da er zum Gesang doch einmal Text haben muß, keineswegs genug gethan zu haben.

„Die andere Partei hingegen hat mehr oder weniger den Sinn, die Empfindung, die Leidenschaft, welche der Dichter ausdrückt, vor Augen, mit ihm zu wetteifern hält sie für Pflicht. Seltsame Harmonien, unterbrochene Melodien, gewaltsame Abweichungen und Uebergänge sucht man auf, um den Schrei des Entzückens, der Angst nnd der Verzweiflung auszudrücken. Solche Componisten werden bei Empfindenden, bei Verständigen, ihr Glück machen, aber dem Vorwurf des beleidigten Ohrs, insofern es für sich genießen will, ohne an seinem Genuß Kopf und Herz Theil nehmen zu lassen, schwerlich entgehen."

Welchem Kenner der damaligen Fachliteratur fiele nicht hiebei jenes neckische, aus solchen Kämpfen jener bewegten Tage hervorgegangene, von Rousseau überlieferte Epigramm ein:

„O Pergolèse inimitable!
Quand notre orchestre impitoyable
Te fait crier sous son lourd violon,
Je crois qu'au rebours de la Fable
Marsyas écorche Apollon."

In ernsterm und allgemeinerm Sinne fährt dann Göthe fort:

„Vielleicht läßt sich kein Componist nennen, dem in seinen Werken durchaus die Vereinigung beider Eigenschaften gelungen wäre, doch ist es keine Frage, daß sie sich in den besten Arbeiten der besten Meister finde und nothwendig finden müsse."

Dann aber zu dem Umschwunge des Kampfes zu Ungunsten der Italiener und zuu Triumpfe unseres deutschen Meisters übergehend, sagt er:

„Uebrigens was diesen Zwiespalt betrifft, so ist er wohl nie gewaltsamer erschienen, als in dem Streit der Gluckisten und Piccinisten, da denn auch der Bedeutende vor dem Gefälligen die Palme erhielt. Ja, haben wir nicht noch in unseren Tagen den lieblichen Paisiello durch einen ausdrucksvollern Componisten verdrängt gesehen, eine Begebenheit, die sich in Paris immerfort wiederholen wird.

„Wie der Italiener mit dem Gesang, so verfuhr der Deutsche mit der Instrumentalmusik. Er betrachtete sie auch eine Zeit lang als eine besondere, für sich bestehende Kunst, vervollkommnete ihr Technisches und übte sie, fast ohne weitern Bezug auf Gemüthskräfte, lebhaft aus, da sie denn bei einer, dem Deutschen wohl gemäßen, tiefern Behandlung der Harmonie zu einem hohen, für alle Völker musterhaften Grade gelangt ist."

Und endlich auf den tiefern Grund dieses ganzen wunderbaren musikalischen Präludiums zu der nur erst geahnten politischen Revolutions-Fuge eingehend, zugleich aber zu dem Autor, der ihn speciell beschäftigt, sich zurückwendend, schließt Göthe diese Betrachtungen mit den Worten:

„Da alles dasjenige, was wir allgemein und flüchtig über Musik geäußert, nur die Absicht haben kann, einiges Licht über vorliegenden Dialog zu verbreiten, so müssen wir bemerken, daß sich nicht ohne Schwierigkeit der Standpunkt, auf welchem sich Diderot befindet, einsehen läßt.

„In der Hälfte des vorigen Jahrhunderts waren die sämmtlichen Künste in Frankreich auf eine sonderbare, ja für uns unglaubliche Weise manirirt und von aller Kunstwahrheit und Einfalt getrennt. Nicht allein das abenteuerliche Gebäude der Oper war durch das Herkommen nur starrer und steifer geworden, auch die Tragödie ward in Reifröcken gespielt, und eine hohle, affektirte Declamation trug ihre Meisterwerke vor. Dieses ging so weit, daß der außerordentliche Voltaire, bei Vorlesung einer eigenen Stücke, in einen ausdruckslosen, eintönigen, gleichfalls psalmodirenden Bombast verfiel, und sich überzeugt hielt, daß auf diese Weise die Würde seiner Stücke, die eine weit bessere Behandlung verdienten, ausgedrückt werde.

„Ebenso verhielt sich's mit der Malerei. Durchaus war das Fratzenhafte eines gewissen Herkömmlichen so hoch gestiegen, daß es den aus innerer Naturkraft sich entwickelnden trefflichen Geistern der damaligen Zeit höchst auffallend und unerträglich scheinen mußte. Sie fielen daher sämmtlich darauf, das was sie Natur nannten, der Kultur und der Kunst entgegenzusetzen. Wie hierin Diderot sich geirrt, haben wir anderswo, mit Achtung und Neigung gegen diesen vortrefflichen Mann, dargethan.

„Auch gegen die Musik befand er sich in einer besondern Lage. Die Compositionen des Lulli und Rameau gehören mehr zur bedeutenden als zur gefälligen Musik. Das was die Bouffons aus Italien brachten, hatte mehr Angenehmes und Einschmeichelndes als Bedeutendes, und doch schlägt sich Diderot, der so lebhaft auf Bedeutung dringt, zu dieser letzten Partei, und glaubt seine Wünsche durch sie befriedigt zu sehen. Aber es war wohl mehr, weil dieses neue bewegliche jenes alte verhaßte starre Zimmerwerk zu zerstören und eine frische Fläche für neue Bemühungen zu ebnen schien, daß er das letzte so

hoch in Gunst nahm. Auch benutzten französische Componisten sogleich den gegebenen Raum und brachten ihre alte bedeutende Weise, melodischer und mit mehrerer Kunstwahrheit, zur Befriedigung der neuen Generation, in den Gang."

Je länger nun dieser angelegentlichere Verkehr mit dem Musikwesen dauerte, desto weniger konnte Göthe's ernstem und tieferm musikalischen Bedürfnisse genügen, was ihm auf diesem Gebiete Weimar zu bieten vermochte: gelegentlich auf dem dortigen Theater einige nur spärlich ausgestattete Opernmusik.

Mit dankbarer Pietät bekennt er darum noch 1824, daß Händel, und insbesondere dessen Messias es gewesen, der ihn schon früh „an die ernsteste Tonkunst herangeführt" hatte. Doch auch für die Herrlichkeit eines Johann Sebastian Bach war ihm schon der Sinn aufgegangen. Denn eine spätere Anspielung Zelter's auf Göthe's Vorliebe für diesen Musik-Genius scheint allerdings in diese erste Zeit des nähern Verkehrs der Freunde zurückzuweisen. In einem Briefe vom 9. Juli 1827 nehmlich äußert Zelter einmal: „Bach's Urelement ist die Einsamkeit, wie Du ihn sogar erkanntest, indem Du einst sagtest: „„ich lege mich in's Bett und lasse mir von unserm Bürgermeisterorganisten in Berka Sebastiana spielen."" So ist er, er will belauscht sein."

Worauf ihm Göthe am 21. Juni 1827, offenbar längst entschwundener Zeiten gedenkend, antwortet:

„Wohl erinnerte ich mich bei dieser Gelegenheit an den guten Organisten von Berka; denn dort war mir zuerst, bei vollkommener Gemüthsruhe und ohne äußere Zerstreuung, ein Begriff von Eurem Großmeister (Seb. Bach) geworden. Ich sprach mir's aus: als wenn die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie sich's etwa in Gottes Busen, kurz vor der Welt-Schöpfung, möchte zugetragen haben. So bewegte

sich's auch in meinem Innern, und es war mir, als wenn ich weder Ohren, am wenigsten Augen, und weiter keine übrigen Sinne besäße noch brauchte."

Also nicht einmal einen Bach gewachsenen Organisten scheint Göthe'n Weimar geboten zu haben; er mußte, um dieses Genusses theilhaftig zu werden, nach Berka an der Ilm wandern, zu dem „Bürgermeister-Organisten" des Oertchens, Friedrich Heinrich Schütz.

Das Bedürfniß nach solch' höherm Musikgenusse hing aber wiederum auf das Innigste und, ich mögte sagen, Nothwendigste mit seinem Gefühle für die Hoheit der Kirchenmusik zusammen. So mogte er sich denn nicht länger mehr an den Berichten des Berliner Freundes über die Leistungen der fernen, schwer erreichbaren Singakademie genügen lassen, sondern er beschloß, etwas Aehnliches, wenn auch in den bescheidensten Verhältnissen, in seiner nächsten Nähe zu begründen: so zu sagen, Kirchenmusik für seinen eigensten Hausbedarf. Hören wir, was er selbst — von seinem geliebten Karlsbad aus — am 27. Juli 1807 dem Freunde berichtet:

„Ob wir gleich Stimmen und Instrumente in Weimar haben, und ich noch dazu der Vorgesetzte solcher Anstalten bin, so habe ich doch niemals zu einem musikalischen Genuß in einer gewissen Folge gelangen können, weil die garstigen Lebens- und Theater-Verhältnisse immer das Höhere aufheben, um dessentwillen sie allein da sind oder da sein sollten ....

„Mit der Oper, wie sie bei uns zusammengesetzt ist, mag ich mich nicht abgeben, besonders weil ich diesen musikalischen Dingen nicht auf den Grund sehe. Ich möchte daher das Seculum sich selbst überlassen und mich in's Heilige zurückziehen. Da möchte ich denn nun alle Woche einmal bei mir mehrstimmigen geistlichen Gesang aufführen lassen, im Sinne

Ihrer Anstalt, obgleich nur als der fernste Abglanz derselben. Helfen Sie mir dazu und senden mir vierstimmige, nicht zu schwere Gesänge, schon in Stimmen ausgeschrieben."

Zelter hatte sich freudigst beeilt, diesem Anverlangen zu entsprechen, und schon am 15. September 1807 erfolgt Göthe's Dank:

„Sie sind ein trefflicher Freund! Wie ich nach Hause kam, fand ich die Gesänge, und schon ist der Anfang zur kleinen Singschule gemacht. Wir werden nach und nach die Sänger des Theaters und unsere Choristen herbeiziehen, auch Personen aus der Stadt, und sehen, wie weit wir kommen. Hübschen Raum haben wir im Theatersaal.

„Ihre abermalige Einladung macht mir das Herz schwer. Daß ich Ihre Anstalt nicht schon habe kennen lernen, ist unerlaubt; aber ich habe schon seit mehreren Jahren ein gewisses Kleben am Wohnort, das vorzüglich daraus entspringt, weil in mir noch soviel Aufgeregtes und doch Unausgebildetes liegt."

Welche bedeutenden Früchte der Musikerkenntniß dieses demüthige Ringen des nun schon Achtundfunfzigjährigen nach möglichst beruhigender Ausbildung auch in dieser neugewonnenen „pädagogischen Provinz" nicht nur ihm persönlich, sondern auch Einemjeden reifen sollten, welcher mit einigem innern Berufe näher herantreten will, werden wir in dem zweiten Theile unserer Betrachtung sehen. Für jetzt verfolgen wir einstweilen noch die äußere Geschichte der Göthe'schen „Hausmusik."

„Die häuslichen musikalischen Unterhaltungen" — so lesen wir in den „Tag- und Jahresheften" — „gewannen durch ernstere Einrichtungen immer mehr an Werth. Das Sängerchor unter Anleitung Eberweins leistete immer mehr. Donnerstag Abends war Probe, nach der man meistens zu einem fröh-

lichen Mahle zusammenblieb. Sonntags Aufführung vor großer guter Gesellschaft, begleitet von irgend einem Frühstück. Diese durch den Sommer einigermaßen unterbrochene Privatübungen wurden im Spätherbst sogleich wieder aufgenommen, indessen Theater und öffentliche Musik durch den antretenden Capellmeister Müller belebt und geregelt wurden."

Daß übrigens diese musikalischen Uebungen sich nicht pedantisch auf Kirchenmusik im engsten Sinne beschränkten, sondern auch gelegentlich Anderes mitaufnahmen, was sich für das einmal bestehende, junge Gesangsinstitut eignen mochte, versteht sich von selbst, und wird Jeder natürlich und in der Ordnung finden, welcher selbst Gelegenheit hatte, an ähnlichen Vereinen mitzuwirken, zumal an kleineren, abgelegenen Orten ohne großartige Theilung der musikalischen Arbeit, wo man froh ist, durch ein und dasselbe Musik-Organ sich des Guten und Schönen Mancherlei zu Gehör bringen zu können. Darauf deutet die Mittheilung an Zelter vom 21. December 1809:

„Donnerstags und Sonntags läßt uns Eberwein gar manches hören, was er mitgebracht und was er uns in Kraft Ihrer Sendung und Salbung mittheilen kann. Die Schillerschen Sachen sind ganz vortrefflich gefaßt . . . . . .

„Der Vorrath unseres kleinen musikalischen Archivs ist für unsere Zwecke auch schon ganz ansehnlich, und so schwach das alles ist, gegen das was Sie gethan und thun, so ist es doch immer etwas. Wie schätzen wir nicht einen Kupferstich von einem Gemälde, das wir nicht sehen können."

Das nächstfolgende Jahr 1810 dürfte ganz eigentlich als Höhepunkt von Göthe's musikverständiger Entwickelung zu bezeichnen sein. In diesem Jahre schloß er nicht nur den didaktischen Theil seiner Farbenlehre ab, und reihte ihr ein eigenes Kapitel voll sinniger und feiner Bemerkungen ein: über deren

„Verhältniß zur Tonlehre;" nein, auch eine ausdrücklich als solche bezeichnete „Tonlehre" stellte er auf, wenn auch nicht in so ausführlicher Ausarbeitung, wie jene, aber doch in einer s. g. „Tabelle", schematisirt. Auf beide Resultate seines Nachdenkens über die Musik kommen wir im zweiten Theile dieser Betrachtung zurück. Hier sei nur soviel bemerkt, daß er selbst vielleicht kein völlig deutliches Bewußtsein von der Schärfe und Tiefe der Geistesblicke hatte, die ihn, namentlich in der tabellarischen „Tonlehre", sein Genius in das innerste Wesen der Musik thun ließ, ja, welche prophetischen Urworte über gewisse Urphänomene der Musik er hier — offenbar nur von dem rein persönlichen Bedürfnisse möglichster Selbstverständigung über diese Kunst getrieben — in der alleranspruchlosesten Form ausgesprochen hat: über musikalische Urphänomene, welche erst in allerneuester Zeit durch den größten Musiktheoriker unseres Jahrhunderts zu wissenschaftlichem Bewußtsein der Musikverständigen gebracht worden sind.

Auf jene seiner Zeit und den gelehrtesten, scharfsinnigsten Fachmusikern und Musikphilosophen weit vorauseilende Einblicke der Jahre 1805—1810 that er dabei selbst so wenig sich zu Gute, daß er einerseits kein Bedenken trug, die Anregung dazu aus Gesprächen mit Freund Zelter empfangen haben zu wollen, obgleich wir sehen werden, mit welcher wunderbaren Ueberlegenheit er, der „Dillettant", in gewissen schwierigsten Fragen des Musikwesens dem „Fachmanne" gegenübertrat; während er andererseits seine „Tabelle" so gut ad acta gelegt hatte, daß er sie, sechszehn Jahre später, ganz zufällig, gleichsam entdeckte, und nun erst, am 9. September 1826, Zelter'n mittheilte:

„Die Tabelle der Tonlehre ist nach vieljährigen Studien wenn Du Dich erinnerst, nach Unterhaltungen mit Dir, etwa

im Jahre 1810 geschrieben. Ich wollte den Forderungen an einen physikalischen Vortrag keineswegs genugthun, Umfang und Inhalt mir selbst aber klar machen und Andern andeuten; ich war auf dem Wege, in diesem Sinne die sämmtlichen Capitel der Physik zu schematisiren. Gegenwärtige Tabelle fand ich beim Aufräumen eines Musikschrankes, ich hatte sie nicht ganz vergessen, wußte aber nicht, wo ich sie suchen sollte. Ob ich diese Tabelle Dir jemals mitgetheilt, weiß ich nicht. Ebenso vermiß ich noch mehrere Aufsätze, die mir vielleicht ein Zufall erwünscht wieder in die Hände führt . . . . . .

„Kann zu dessen*) Vollständigkeit etwas beigetragen werden, so wird es mich erfreuen. Die Methode der Aufstellung mag zugegeben werden."

Einstweilen aber nehmen wir den Faden der Erzählung des Zusammenlebens mit der idealen Lebensgefährtin wieder auf.

An Störungen und Stockungen fehlte es in Göthe's Gesangvereine nicht, wie wir aus folgender Stelle der „Tag- und Jahreshefte" erfahren (1811):

„Mit der Musik gelang es mir nicht so glücklich; was ich vor einem Jahre meine Hauscapelle zu nennen wagte, fühlte sich im Innersten bedroht. Niemand merkte einige Veränderung, aber es hatten sich einige Wahlverwandtschaften eingefunden, die mir sogleich gefährlich schienen, ohne daß ich ihren Einfluß hätte hindern können. Noch zu Anfang des Jahres ward nach herkömmlicher Weise verfahren, doch schon nicht mehr in so regelmäßiger wöchentlicher Folge. Noch trugen wir echte alte Sachen vor, mehrere neue Canones von Ferrari belebten die Lust der Sänger und den Beifall der Zuhörer; ich aber hatte mich schon in diesen Verlust ergeben, und als

*) Nehmlich des „Inhalts" der Tabelle.

bei meiner bevorstehenden Sommerreise zu Ende Aprils eine Pause eintreten mußte, so war schon mein Entschluß gefaßt, nie wieder zu beginnen: ich verlor dabei sehr viel, und mußte daher ernstlich bedacht sein, mich anderwärts zu entschädigen."

Zwischenfälle dieser Art jedoch, wie sie bei keinem ähnlichen Unternehmen ganz auszubleiben pflegen, entmuthigten ihn schließlich doch nicht; die gesanglichen Zusammenkünfte erfreuten ihn auch noch in den folgenden Jahren. So bittet er am 26. December 1813 Zelter um eine vierstimmige Composition des Textes: „In te Domine speravi" u. s. w. Wir haben bereits in der Einleitung gehört, zu welch' merkwürdigen Bekenntnissen ihn dann die Erfüllung dieser Bitte veranlaßte. Und wiederum einem Briefe an Zelter vom 23. Februar 1814 entnehmen wir die Aeußerung: „Kannst Du mir etwas zu meinem kleinen Sing-Concert mittheilen, so ist es eine große Gabe. Dieses Anstältchen zieht sich durch Zeit und Umstände hindurch, wie Gänge und Klüfte durch die Gebirgsmassen; bald metallhaltig, bearbeitet man sie mit Vortheil, bald ist es aber auch nur Gangart, die zuletzt selbst so schmal wird, und zu verschwinden droht, aber doch immer darauf hindeutet, daß man beharrlich fortarbeitend in derselben Richtung wieder etwas Erfreuliches finden werde."

Aus dem Jahre 1812 ist Göthe's persönliche Begegnung mit Beethoven nachzuholen. Aus dem kurzen Verkehre beider großen Männer hat Beethovens Biograph, Schindler, eine für Beide charakteristische Anekdote überliefert, die jedoch durchaus unmusikalischer Natur ist, und mit welcher sich gar wohl zusammenreimen läßt, was Göthe, aus Karlsbad am 2. September 1812*) über Beethoven an Zelter schreibt:

*) Im Briefwechsel (II., S. 28) steht, offenbar durch einen Schreib- oder Druckfehler, 1811.

„Beethoven habe ich in Töplitz kennen gelernt. Sein Talent hat mich in Erstaunen gesetzt; allein er ist leider eine ganz ungebändigte Persönlichkeit, die zwar gar nicht unrecht hat, wenn sie die Welt detestabel findet, aber sie freilich dadurch weder für sich noch für Andere genußreicher macht. Sehr zu entschuldigen ist er hingegen und sehr zu bedauern, da ihn sein Gehör verläßt, das vielleicht dem musikalischen Theil seines Wesens weniger als dem gesellschaftlichen schadet. Er, der ohnehin lakonischer Natur ist, wird es nun doppelt durch diesen Mangel."

Bei aller Bewunderung des Großen in Beethovens Musik indeß, blieb, wie aus Göthe's späterm musikalischen Verkehre mit Felix Mendelssohn bekannt ist, ein bis zu freiem, freudigem Genusse gesteigertes Verständniß derselben ihm versagt.

Unmittelbar musikalische Anregung aber brachte Göthe'n im Jahre 1814 die persönliche Begegnung mit dem Fürsten Radziwil, dem Componisten der Musik zu seinem Faust, ein Besuch Zelter's, und sein altes Bach-Asyl in Berka.

„Der Besuch des Fürsten Radziwil", — so berichten die „Tag- und Jahreshefte" — „erregte gleichfalls eine schwer zu befriedigende Sehnsucht; seine genialische und glücklich mitfortreißende Composition zu Faust ließ uns doch nur entfernte Hoffnung sehen, das seltsame Stück auf das Theater zu bringen".....

„Musikalische Aufmunterung durch Zelters Gegenwart und durch Inspektor Schützens Vortrag der Bach'schen Sonaten."

Dann aber scheint wieder einmal eine schmerzlich empfundene Zwischenzeit musikalischer Dürre eingetreten zu sein, wie wir aus einer Stelle derselben Chronik zum Jahre 1816 entnehmen:

„Ferner hab' ich zu rühmen, welch' vorzügliche Gunst

mir ein Hermstädtisches*) Concert und Privat-Ephibition gegeben, da von musikalischen Freunden lange Zeit entfernt, ich diesem herrlichen Kunst- und Naturelement beinahe entfremdet worden."

Zu gänzlicher Entfremdung jedoch konnte es nicht mehr kommen. Vielmehr erweiterte sich Göthe's musikalischer Gesichtskreis nach immer neuen Seiten hin. In den nächstfolgenden Jahren waren es, bei gleichzeitigem Studium der figurativen Phänomene der s. g. „entoptischen Farben", die figurativen Ablagerungen der Töne, wie sie damals der berühmte Akustiker Chladni in den von ihm entdeckten „Klangfiguren" auch Göthe'n zur Anschauung brachte, die ihn zu geistvollen Parallelen zwischen beiderlei Erscheinungsreihen anregten. Im zweiten Theile werden wir auf diese bedeutsame Gegenüberstellung ausführlicher zurückkommen.

Wie tief zugleich sein Bewußtsein der Bedeutung der Musik für die Poësie geworden war, und zwar in dem Sinne, daß diese von jener nicht nur s. z. s. das Kleid entlehnen, sondern auch, wenn der Ausdruck nicht mißverständlich sein sollte, an Körper gewinnen könne, das lernen wir aus der von ihm selbst erzählten Entstehungsgeschichte einer von seinen heutzutage ziemlich vergessenen Gelegenheitsdichtungen. Ich meine den zu Ehren der damals in Weimar anwesenden Wittwe des Kaisers Paul von Rußland, „Maria Feodorowna" (von Würtemberg) gedichteten und am 18. December 1818 aufgeführten, manche Einzelschönheit enthaltenden „Festzug dichterischer Landes-Erzeugnisse, darauf aber Künste und Wissenschaften vorführend."

Nicht will ich reden von der musikalischen Ausschmückung,

*) Nach Musculus' Verzeichniß (1835) S. 138, war Johann Simon Hermstedt Capellmeister in Sondershausen.

die wohl auch dem „Festzuge“ nicht wird gefehlt haben; noch davon, daß in dem Zuge der Künste auch die Gestalt der „Tonkunst“ vertreten ist. Sondern die eigenthümliche Art meine ich, wie sich zur Dichtung der Dichter selbst vorbereitete. Geschichtlich geordnete Musik war es, aus welcher er die ihm zu derselben nöthige Belebung zu schöpfen das Bedürfniß empfand. Hören wir, was er darüber am 4. Januar 1819 an Zelter schreibt:

„Schon der Anblick Deiner Composition macht mich wieder froh, ich will sie nun auch zu hören suchen, und sehen, daß ich die dem Gesang widerwärtigen Stellen abändere. Bei dieser Gelegenheit muß ich erzählen, daß ich, um die Gedichte zum Aufzug zu schreiben, drei Wochen anhaltend in Berka zubrachte, da mir denn der Inspektor täglich drei bis vier Stunden vorspielte, und zwar auf mein Ersuchen, nach historischer Reihe: von Sebastian Bach bis zu Beethoven, durch Philipp Emanuel, Händel, Mozart, Haydn durch, auch Dussek und dergleichen mehr.“

Erinnert man sich aus Beethovens Musikleben, wie sehr er der sichtbaren, hörbaren, fühlbaren Erscheinungsfülle des Ländlichen bedurfte, um — durch Wald und Flur, ja „durch Busch und Brak“ künstlerisch gleichsam nachtwandelnd — seiner musikalischen Begeisterung die liebste Nahrung zuzuführen, so haben wir hier, bei Göthe, das Gegenstück dazu. Auch ihn führte sein künstlerisches „Nachtwandeln“ in den Wald; nur eben ihn in den großen deutschen Musik-Wald, in welchen er eintritt bei Johann Sebastian Bach und aus welchem er wieder hervortritt bei Beethoven, um daraus für seine phantastisch-bunte Gestaltenwelt, welcher er — meist freilich mehr zwischen als in den Zeilen des Gedichtes selbst — eine vorwiegend ländliche Färbung zugedacht hatte, den ihm vorschwebenden

Stimmungscharakter zu schöpfen. Und fehlt auch viel daran, daß unser „Festzug“ — selbst in der ganzen dekorativen, mimischen und musikalischen Fülle seiner unmittelbar scenischen Erscheinung, von welcher das Gedicht jedenfalls nur das verhältnißmäßig magere Schema bietet, — in seiner Kunstgattung den gleichen Rang einnehmen sollte, wie z. B. Beethovens ganz eigentlich erwanderte Pastoral-Symphonie in der ihrigen, so liegt hier doch ein Urphänomen musikalisch-poëtischen Seelenlebens vor, welches zu tieferm Nachsinnen über die Geheimnisse künstlerischer Produktion reizt.

Immer und immer aber ist und bleibt es der Ernst der strengen, ja der kirchlichen Ton-Muse, die unsern Dichter zu sich zieht. Kaum ist jener „Festzug“ vorübergeschwebt, so schreibt er, in demselben soeben erwähnten Briefe, an Zelter:

„Nun habe ich das wohltemperirte Clavier, sowie die Bach'schen Chorale gekauft und dem Inspektor zum Weihnachten verehrt, womit er mich denn bei seinen hiesigen Besuchen erquicken und, wenn ich wieder zu ihm ziehe, auferbauen wird.

„In das Choralwesen mögte ich mich an Deiner Hand freilich gern versenken, in diesen Abgrund, worin man sich allein nicht zu helfen weiß; die alten Intonationen und musikalischen Grundbewegungen immerfort auf neue Lieder angewendet und durch jüngere Organisten einer neuen Zeit angeähnelt, die alten Texte verdrängt, weniger bedeutende untergeschoben u. s. w. Wie anders klingt das proscribirte Lied: Wie schön leuchtet der Morgenstern! als das castigirte, das man jetzt auf dieselbe Melodie singt; und doch würde das echte älteste, wahrscheinlich lateinische, noch passender und gehöriger sein.“

Aus dieser Erwähnung des Proscribirens und Kastigirens der alten Kirchenlieder, um sie für die schwächern Geschmacksnerven der Neuzeit vermeintlich genießbar zu machen, läßt sich schließen,

welchen Antheil Göthe an den neueren Bemühungen, auch die Kirchenmelodien aus ihrer kastigirten und proscribirten zu der ursprünglichen Gestalt, die sie von ihren Componisten erhalten hatten, genommen haben würde, wäre ihm vergönnt gewesen, diese in kunsthistorischer Beziehung jedenfalls verdienstvollen Bemühungen um den ziemlich ungeschickt sogenannten „rhythmischen“ Choralgesang zu erleben.

Von besonderm Interesse aber wird für den Kenner der alten Kirchenmusik und des regen Strebens neuerer Musikgelehrter und Kirchenmusiker, deren Wesen zu ergründen, und deren eigenthümlichen Geist auch praktisch wiederzuerwecken, in der zuletzt beigebrachten Stelle die Wahrnehmung sein, daß auch „die alten Intonationen und musikalischen Grundbewegungen“ Göthe'n so lebhaft beschäftigt haben. Hierunter ist ohne Zweifel das System der s. g. „alten Kirchentöne“ — sehr uneigentlich mitunter auch „Kirchentonarten“ genannt — zu verstehen, auf das er wohl schon durch das Studium des seiner sehr eingehend gedenkenden Musik-Wörterbuchs Jean Jacques Rousseau's mag aufmerksam geworden sein. Jedenfalls wäre er hier in einer guten Schule gewesen, wie denn Rousseau's Definition der „tons de l'église“ als „des manières de moduler le Plain-Chant“ noch heute mancher unreifen Speculation über diesen Gegenstand zum Correctiv dienen könnte.

An Göthe aber tritt uns auch hier wieder ein Haupt-Chararterzug seines Wesens entgegen: seine Beharrlichkeit. Wie er überhaupt einmal Erfaßtes so leicht nicht wieder losließ — man denke an die Jahre und Jahrzehnte, während welcher er die Ideen des Faust und des Meister, der Geognosie, Morphologie und Farbenlehre in sich herumtrug und verarbeitete, — so zeigt sich auch hier Aehnliches. „Die alten Intonationen“

hatten schon auf seiner ersten Italienischen Reise in den Werken des Venezianers Benedetto Marcello seine Wißbegierde gereizt. Jetzt, nach Verlauf eines Dritteljahrhunderts, kommt er auf denselben Gegenstand zurück, und es kann immerhin fraglich bleiben, ob er die erneute Anregung dazu von Zelter empfangen gehabt, oder ob nicht vielmehr dieser durch Göthe veranlaßt gewesen ist, sich diesem Gebiete zuzuwenden. Denn daß dies der Fall war, erfahren wir aus einem sehr anziehenden Berichte an den Freund, über einen Besuch, den zwei Jahre später Zelter, im Interesse der Erforschung der „alten Intonationen“, einem alten Manne gemacht hatte, welcher seit Rousseau — wenigstens in Deutschland — zuerst bemüht gewesen sein dürfte, in jenes dunkele, aber hochwichtige Kapitel einiges Licht zu bringen. Ich meine den zur Brüdergemeinde gehörigen, damals schon hochbetagten Peter Mortimer, den Verfasser eines in Berlin 1821 bei Georg Reimer erschienenen, mit dem Bildnisse Luther's geschmückten starken Quartbandes unter dem Titel: „Der Choralgesang zur Zeit der Reformation, oder Versuch, die Frage zu beantworten: Woher kommt es, daß in den Choral-Melodien der Alten etwas liegt, was heut zu Tage nicht mehr erreicht wird?“

Dieses Buch ist, trotz seiner formellen Mängel, genial und bahnbrechend zu nennen, und sollte, neben den sachverwandten Artikeln in Rousseau's Musik-Wörterbuche, selbst heute von Niemandem ungelesen gelassen werden, der sich mit der Frage seines Titels beschäftigt. Jenen alten, interessanten Mann hatte, wie gesagt, Zelter im Mai 1822 in seinem Wohnorte Herrnhut besucht. Doch würde es zu weit führen, wollte ich seinen Reisebericht an Göthe hier einschalten. Nur so viel sei hier bemerkt, daß Zelter, bei aller für jene Zeit achtbaren Bewan-

dertheit in der Kirchenmusik, Mortimer gegenüber entschieden als der noch ziemlich Unsichere, Lernende erscheint, und mithin die Hypothese vielleicht nicht unstatthaft erscheint, daß erst Göthe, eingedenk des alten Benedetto Marcello, ihn auf diese in Deutschland damals neue Musikfährte gebracht haben könnte.

Um Göthe war es mittlerweile überhaupt jetzt wieder musikalisch lebendiger geworden. Schon zum Jahre 1821 schreibt der nun schon Zweiundsiebenzigjährige in seine „Tag- und Jahreshefte“:

„Die Musik versprach gleichfalls in meinem häuslichen Kreise sich wieder zu heben; Alexander Baricher und Frau, mit Violine und Harfe, setzte zuerst einen kleinen Kreis versammelter Freunde in Verwunderung und Erstaunen, wie es ihm nachher mit unserm und dem so großen und an alles Treffliche gewöhnten Berliner Publikum gelang. Direktor Eberwein und seiner Gattin musikalisch-productive und ausübende Talente wirkten zu wiederholtem Genuß, und in der Hälfte Mai konnte schon ein größeres Concert gegeben werden.“

Ein besonders frohes Musik-Ereigniß war Göthe'n noch in demselben Jahre beschieden, als ihm der alte musikalische Freund seinen besten Schüler zuführte: den damals erst zwölfjährigen Felix Mendelssohn-Bartholdy. Von den Begegnungen dieser beiden Kunstgestirne, des einen zu mildstrahlendem Niedergange sich neigenden, des andern zu glanzvollem Aufgange sich anschickenden, — namentlich der ersten, im Jahre 1821, und der letzten, neun Jahre später, — ist bereits so Vieles allgemein bekannt geworden, neuerdings z. B. durch Lobe's „Consonanzen und Dissonanzen“, und schon früher durch Mendelssohn's eigene Reisebriefe, daß ich es mir ersparen darf, das Einzelne hier zu wiederholen. Nur Göthe's eigene Notiz in

den „Tag- und Jahresheften“ über das erste Auftreten des genialen Knaben bei ihm finde hier einen Platz:

„Durch die kenntnißreiche Sorgfalt eines längstbewährten Freundes, Hofrath Rochlitz, kam ein bedachtsam geprüfter Schreiber'scher Flügel von Leipzig an; glücklicherweise: denn bald darauf brachte uns Zelter einen höchste Verwunderung erregenden Zögling, Felix Mendelssohn, dessen unglaubliches Talent wir ohne eine solche vermittelnde Mechanik niemals hätten gewahr werden können. Und so kam denn auch ein großes bedeutendes Concert zu Stande, wobei unser nicht genug zu preisender Capellmeister Hummel sich gleichfalls hören ließ, der sodann auch von Zeit zu Zeit durch die merkwürdigsten Ausübungen den Besitz des vorzüglichen Instrumentes ins Unschätzbare zu erheben verstand.“

Doch keine Epoche von Göthe's so unendlich reichem innern Leben hat ihm wohl die Musik so nahe gebracht, ihm künstlerisch, aber mehr noch rein menschlich, so Viel sein lassen, als das Jahr 1823. Denn in diesem Jahre leistete ihm die „Tonkunst“, mitten in ebenso heftiger, wie ungesuchter und unerwarteter Herzensbedrängniß den gleichen Dienst, wie in ähnlicher Lage ein halbes Jahrhundert früher die, auch das tiefste Seelenleid zu selbstgeschaffener Gestaltenwelt ausprägende poëtische „Bildkunst.“

Den wunderbaren Greis hatte in der That, bei Gelegenheit eines herkömmlichen Ausfluges in die Böhmischen Bäder, an der Schwelle des fünfundsiebenzigsten Lebensjahres noch einmal die Liebe zu einem jungen, schönen, liebenswerthen und — Gegenliebe fühlenden Mädchen mit solcher Innigkeit und Gluth ergriffen, daß wir, bei näherm Einblicke in seine damalige, heutzutage durch literarische Enthüllungen ziemlich offen dargelegte Seelenverfassung, kaum an irgend eine seiner früheren

Gestalten so stark erinnert werden, wie — an Werther! So bezeichnet ihn geradezu, humoristisch theilnehmend, Zelter in seinen autobiographischen Notizen, bei Gelegenheit der Besprechung eines Besuchs, den er ihm unmittelbar nach jener entsagungsbittern Herzenskatastrophe abstattete. Ja, so bezeichnet er sich, poëtisch-symbolisch, selbst in dem ersten der berühmten, jenen Zuständen und Kämpfen gewidmeten, zu einer s. g. „Trilogie der Leidenschaft" gruppirten drei Gedichte: „An Werther", das, anklingend an zwei, durch diese Trilogie besonders gangbar gewordene Verse aus seinem „Tasso", mit den Worten schließt:

„Verstrickt in solche Qualen halbverschuldet,
Gab ihm ein Gott, zu sagen was er duldet."

Und sofort nimmt das zweite — „Elegie" überschriebene Gedicht der „Trilogie" das alte Tasso-Thema selbst wieder auf:

„Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,
Gab mir ein Gott zu sagen, was ich leide", —

um, auf seinem Höhepunkte, den begeistertsten und schönsten Hymnus der reinsten, echtesten Jugendliebe anzustimmen, der wohl je von einem Dichter mag gesungen worden sein:

„Dem Frieden Gottes, welcher euch hienieden
Mehr als Vernunft beseliget — wir lesen's —
Vergleich ich wohl der Liebe heitern Frieden
In Gegenwart des allgeliebten Wesens;
Da ruht das Herz, und nichts vermag zu stören
Den tiefsten Sinn, den Sinn, ihr zu gehören.

In unsers Busens Reine wohnt ein Streben,
Sich einem höhern, reinern, unbekannten,
Aus Dankbarkeit freiwillig hinzugeben,
Enträthselnd sich den ewig Ungenannten;
Wir heißen's: fromm sein! — Solcher sel'gen Höhe
Fühl ich mich theilhaft, wenn ich vor ihr stehe."

Nun aber, nachdem in den weiteren Strophen der „Elegie" der Schmerz der Trennung und Entsagung den erschütterndsten Ausdruck gefunden, schließt die Trilogie mit dem selbst wieder dreistrophig gegliederten Gedichte: „Aussöhnung." „Wer", so hören wir den Dichter fragen —

„Wer beschwichtigt
Beklomm'nes Herz, das allzuviel verloren?"

Und die Antwort läßt nicht auf sich warten:

„Da schwebt hervor Musik mit Engelschwingen
Verflicht zu Millionen Tön' um Töne,
Des Menschen Wesen durch und durch zu dringen,
Zu überfüllen ihn mit ew'ger Schöne:
Das Auge netzt sich, fühlt im höhern Sehnen
Den Götter-Werth der Töne wie der Thränen.

Und so das Herz erleichtert merkt behende
Daß es noch lebt und schlägt und möchte schlagen,
Zum reinsten Dank der überreichen Spende
Sich selbst erwidernd willig darzutragen.
Da fühlte sich — o daß es ewig bliebe! —
Das Doppel-Glück der Töne wie der Liebe!"

Bekanntlich war Göthe's hier gefeierte holde „Trösterin" in süßen Schmerzen, welche ein liebreizendes Fräulein Ulrike von Levetzow dem Feuergreise in's Herz geflößt hatte, weder — wie in dem Gedichte„ Meine Göttin" — die „Hoffnung", noch auch „die Musik" irgendwo, irgendwie, gleichsam in abstracto, sondern die Musik in der sehr konkreten Gestalt einer jungen Musikerin, der schönen polnischen Klaviervirtuosin, Frau Marie Szymanowska, nachdem schon kurz vorher die Leistungen einer vielleicht noch größern Virtuosin des Gesanges — der Frau Hendel-Schütz — die „Aussöhnung" eingeleitet hatte.

Obgleich man, nach Göthe'schen Versen, wie wir sie soeben wiederholt, gegen nochmalige Besprechnng desselben Gegen-

standes, selbst in Göthe'scher Prosa, eingenommen sein könnte, so stehe ich doch nicht an, das hierher Gehörige aus einem Briefe Göthe's an Zelter aus Eger vom 24. August 1823 beizubringen. Denn abgesehen davon, daß es für die objektive Anschauung eines solchen Characters doch hohen Reiz hat, ihn denselben Gegenstand im höchsten Affekte und in künstlerischer Form, unmittelbar daneben aber wieder in der mäßigen Temperatur und zwanglosen Form freundschaftlicher Plauderei aussprechen zu hören, stellt uns dieser Brief den Uebergang und die Rückkehr zu jener offenen Theilnahme Göthe's an allem Musikalischen vor Augen, welche uns hier beschäftigt. So lesen wir denn:

„Ferner sei gemeldet, daß mir nach jenem Kuß, dessen Spenderin Du wohl errathen hast, noch eine herrliche Gunst und Gabe von Berlin gekommen; Madame Milder nehmlich zu hören, vier kleine Lieder, die sie dergestalt groß zu machen wußte, daß die Erinnerung dran mir noch Thränen auspreßt. Und so ist denn das Lob, das ich ihr seit so manchem Jahr ertheilen höre, nicht ein kaltes geschichtliches Wort mehr, sondern weckt ein wahrhaft Vernommenes bis zur tiefsten Rührung." ..... „In völlig anderm Sinne, und doch für mich von gleicher Wirkung, hörte ich Mad. Szymanowska, eine unglaubliche Pianospielerin; sie darf wohl neben unsern Hummel gesetzt werden, nur daß sie eine schöne liebenswürdige Polnische Frau ist. Wenn Hummel aufhört, so steht gleichsam ein Gnome da, der mit Hülfe bedeutender Dämonen solche Wunder verrichtete, für die man ihm kaum zu danken sich getraut; hört sie aber auf und kommt und sieht einen an, so weiß man nicht, ob man sich nicht glücklich nennen soll, daß sie aufgehört hat?"

. . . . . .

„Auch ist es trostlos von politischen Dingen, wohin man auch horcht, zu vernehmen. Mich von allen solchen, wie von ästhetischen Gesprächen und Vorlesungen zu befreien, hatte ich mich auf sechs Wochen einem sehr hübschen Kinde in Dienst gegeben, da ich denn vor allen äußern Unbilden völlig gesichert war.

„Nun aber das eigentlich Wunderbarste! Die ungeheuere Gewalt der Musik auf mich in diesen Tagen! Die Stimme der Milder, das Klangreiche der Szymanowska, ja sogar die öffentlichen Exhibitionen des hiesigen Jägercorps falten mich auseinander, wie man eine geballte Faust freundlich flach läßt. Zu einiger Erklärung sag' ich mir: Du hast seit zwei Jahren und länger gar keine Musik gehört (außer Hummel'n zweimal) und so hat sich dieses Organ, insofern es in Dir ist, zugeschlossen und abgesondert; nun fällt die Himmlische auf einmal über dich her, durch Vermittelung großer Talente, und übt ihre ganze Gewalt über dich aus, tritt in alle ihre Rechte und weckt die Gesammtheit eingeschlummerter Erinnerungen. Ich bin völlig überzeugt, daß ich im ersten Takte deiner Singakademie den Saal verlassen müßte. Und wenn ich jetzt bedenke: alle Woche nur einmal eine Oper zu hören, wie wir sie geben (einen Don Juan, die heimliche Heirath), sie in sich zu erneuern und diese Stimmung in die übrigen eines thätigen Lebens aufzunehmen; so begreift man erst, was das heiße, einen solchen Genuß zu entbehren, der, wie alle höhere Genüsse, den Menschen aus und über sich selbst, zugleich auch aus der Welt und über sie hinaus hebt.

„Wie schön, wie nothwendig wär' es nun, daß ich an Deiner Seite zu verweilen Gelegenheit fände! Du würdest mich durch allmälige Leitung und Prüfung von einer krankhaften Reizbarkeit heilen, die denn doch eigentlich als die Ursache jenes Phänomens anzusehen ist, und mich nach und nach fähig machen, die ganze Fülle der schönen Offenbarungen Gottes in mich aufzunehmen. Nun muß ich sehen durch einen klang-

und formlosen Winter durchzukommen, vor dem mir denn doch gewissermaßen graut."

Die letzten Worte sind vielleicht nur uneigentlich zu nehmen, indem etwa der noch immer halb liebeskranke Dichter das hergebrachte heimische Musiktreiben selbst „klang- und formlos" schilt, weil es weder den Zaubergesang der Milder, noch des Zauberspiel der Szymanowska sein wird; wie sollte es auch Beides sein können, da doch der wahre Grund des empfundenen Zaubers in dem noch frischleuchtenden Ab- und Nachglanze des eben erst „aus seiner funkelnden Höh'" gefallenen Abendsternes lag, von dem er sich wohl sagen mogte, daß er ihm so nicht wieder aufgehen würde.

Wäre aber auch, wie man aus der Erwähnung zweijähriger Musikentbehrung schließen könnte, jene Befürchtung buchstäblich von einer abermaligen Störung im regelmäßigen Fortgange der häuslichen Gesangesübungen zu verstehen, so sollte sich Göthe um so freudiger enttäuscht finden, da wir aus seiner Anzeige des 1824 erschienenen anziehenden Werkes seines alten Freundes Friedrich Rochlitz: „Für Freunde der Tonkunst" ersehen, daß auch diesmal die Musik als Lebensgefährtin ihm nicht untreu ward.

„Und zwar will ich" — so heißt es in jener Anzeige — „zuvörderst der gemüthlich ausführlichen Darstellung des Messias von Händel gedenken; sie erregte in mir die unwiderstehliche Sehnsucht, von dem Werke, das mich früher an die ernsteste Tonkunst herangeführt, soviel abermals zu vernehmen, daß die alten halbverklungenen Gefühle sich wieder entwickelten, und die jugendlichen Genüsse in Geist und Seele sich nochmals erneuerten.

„Dazu gelange ich jetzt unter der Anleitung eines wackern Musikdirektors, durch Theilnahme von Tonkünstlern und Liebhabern. Ich folge nunmehr dem Gange des unschätzbaren Werkes nach vorliegender Anleitung, man schreitet vor, man wiederholt, und so hoffe ich in einiger Zeit ganz wieder von Händel'scher Geistesgewalt durchdrungen zu sein."

Auch jetzt also ward noch fort und fort, bald „singend", bald „Gedanken mit den Tönen verbindend", auf Neues und Altes, was der Musiktag brachte, liebevoll eingegangen, und auch von der Musik in ihrer reinsten und höchsten Gestalt sollte ihm sein eigenes Wort wahr werden:

„Sind gleich die Haare weiß,
Doch wirst Du lieben!"

Daß Göthe im Jahre 1826 Veranlassung fand, auf seine 1810 zu vorläufigem Abschlusse gediehenen Studien über die Tonlehre zurückzukommen, ward schon vorhin erwähnt. Am 9. September 1826 schickt er die von ihm angefertigte, jenen vorläufigen Abschluß enthaltende „Tabelle, welche den Inhalt der Tonlehre darstellt", an Zelter; auch wir werden sie noch näher kennen lernen, wie noch manches andere Beachtenswerthe aus dieser späten Zeit, was mir mehr in den zweiten Theil dieser Blätter zu gehören scheint, darunter einige schöne Aphorismen über Musik aus den — muthmaßlich dem Jahre 1829, also dem achtzigsten Lebensjahre des Dichters angehörigen — „Betrachtungen im Sinne der Wanderer", nachdem schon früher auf den hervorragenden Platz aufmerksam gemacht wurde, den Göthe in „Wilhelm Meister's Wanderjahren" der Musik anweist.

Im Spätherbste desselben Jahres 1829 ist es der wunderbare italienische Geiger Paganini, dessen staunenerregende Tonleistungen an sein Ohr schlagen. Aber auch dieses höchste Virtuosenthum, wie doch selbst das von so außerordentlich begünstigenden Umständen getragene der Damen Milder und

Szymanowska ihn bald wieder nach eines Händel Schöpfungen sich sehnen läßt, erweckt in ihm nur um so lebhafteres Verlangen nach gediegenerm Musikgenusse.

„Paganini", so schreibt er an Zelter am 9. November 1829 — „habe ich denn auch gehört, und sogleich an demselben Abend Deinen Brief aufgeschlagen, wodurch ich mir denn einbilden konnte, etwas Vernünftiges über diese Wunderlichkeiten zu denken. Mir fehlte zu dem, was man Genuß nennt, und was bei mir immer zwischen Sinnlichkeit und Verstand schwebt, eine Basis zu dieser Flammen- und Wolkensäule.

„Wäre ich in Berlin, so würde ich die Möser'schen Quartettabende selten versäumen. Diese Art Exhibitionen waren mir von jeher von der Instrumentalmusik das Verständlichste: man hört vier vernünftige Leute sich unter einander unterhalten, glaubt ihren Diskursen etwas abzugewinnen und die Eigenthümlichkeiten der Instrumente kennen zu lernen. Für diesmal fehlte mir in Geist und Ohr ein solches Fundament, ich hörte nur etwas Meteorisches und wußte mir weiter keine Rechenschaft zu geben. Bedeutend ist es jedoch, die Menschen, besonders die Frauenzimmer, darüber reden zu hören; es sind ganz eigentlich Confessionen, die sie mit dem besten Zutrauen aussprechen."

Des Besuches seines mittlerweile zum vollen Künstler herangereiften Mendelssohn-Bartholdy im Jahre 1830 ward schon vorhin beiläufig gedacht. Hören wir, wie Göthe selbst des letzten Weilens und Scheidens dieses geliebten Künstjüngers gedenkt.

„Soeben" — schreibt er an Zelter vom 3. Juni 1830 — „früh halb zehn Uhr, fährt, bei klarstem Himmel, im schönsten Sonnenschein, der treffliche Felix mit Ottilien, Ulriken und den

Kindern, nachdem er vierzehn Tage bei uns vergnüglich zugebracht und Alles mit seiner vollendeten liebenswürdigen Kunst erbaut, nach Jena, um auch dort die wohlwollenden Freunde zu ergötzen und in unserer Gegend ein Andenken zurückzulassen, welches fortwährend hoch zu feiern ist.

„Mir war seine Gegenwart besonders wohlthätig, da ich fand, mein Verhältniß zur Musik sei noch immer dasselbe; ich höre sie mit Vergnügen, Antheil und Nachdenken, liebe mir das Geschichtliche; denn wer versteht irgend eine Erscheinung, wenn er sich nicht von dem Gang des Herankommens penetrirt? Dazu war denn die Hauptsache, daß Felix auch diesen Stufengang recht löblich einsieht, und glücklicherweise sein gutes Gedächtniß ihm Musikstücke aller Art nach Belieben vorführt. Von der Bachischen Epoche heran, hat er mir wieder Haydn, Mozart und Gluck zum Leben gebracht, von den großen neuern Technikern hinreichende Begriffe gegeben, und endlich mich seine eigenen Produktionen fühlen und über sich nachdenken machen; ist daher auch mit meinen Segnungen geschieden."

Jahres darauf, 1831, betreffen wir Göthe'n noch einmal auf dem großen Musikprobleme des Moll-Begriffes, der ihn schon 1805 so angelegentlich beschäftigt hatte. Auch dieser Studien Ergebnisse bringe ich später an ihrem Orte bei.

Für ihn aber nahte, unter solch' unabläßigem Fortarbeiten seines jugendfrischen Geistes, nun doch die Stunde des Scheidens. Und so darf ich es ja wohl als willkommenste Bestätigung meiner Auffassung, daß Göthe'n die Musik eine treue Lebensgefährtin war, gelten lassen, wenn es mir vergönnt ist, diesen ersten Abschnitt unserer Betrachtung mit einem Worte zu beschließen, das am 11. März 1832, also nur eilf Tage vor seinem Tode gesprochen, beurkundet, wie er nicht nur überhaupt als fühlendes und denkendes Wesen bis zu allerletzt in

einem lebendigen Verhältnisse zur Musik verblieb, sondern auch, daß dieses Verhältniß, bis zu allerletzt, ganz eigentlich sein — Göthe's — Verhältniß zur Musik war; denn auch jetzt noch sehen wir dasselbe dem tiefen Bedürfnisse seines Wesens entspringen, die Musik nicht nur als eine für sich bestehende Größe aufzufassen, sondern, wechselsweise, als einen seiner Exponenten der Welt, und ihm exponirt durch die Welt.

Eine Ahnung des an sich tief mystischen Wechselverhältnisses zwischen der Musik und dem ganzen übrigen wahrnehmbaren und erkennbaren Universum spricht sich mir in diesen, so zu sagen, musikalischen Schlußworten Göthe's auf typisch-monumentale Weise aus, wie wir sie in seinem letzten Briefe an Zelter, von jenem 11. März 1832, niedergelegt finden:

„Glücklicherweise ist Dein Talent-Charakter auf den Ton, d. h. auf den Augenblick angewiesen. Da nun eine Folge von consequenten Augenblicken immer eine Art von Ewigkeit selbst ist, so war Dir gegeben, im Vorübergehenden stet, beständig zu sein" . . . . . .

„Sieh mich dagegen an, der ich hauptsächlich in der Vergangenheit, weniger in der Zukunft, und für den Augenblick in der Form lebe, und denke dabei: daß ich nach meiner Weise ganz wohl zufrieden bin" . . . . . .

„Was würdest Du sagen", — heißt es dann zuletzt in Bezug auf vorher besprochene Pompejanische Alterthümer — „wenn man Dir ein verständliches Chiffernblatt aus jener Zeit vorlegte, woran Du einen Meister der Fuge mit ihren innern und äußern Criterien erkennen müßtest? Ich sage aus jener Zeit, welche auf ältere Griechische Vorbilder hindeutet. . . . . .

„Dabei hat sich denn ein völlig Entgegengesetztes und doch vollkommen Gleiches bei mir eingefunden: ich sage: manche Exemplare einer vor allen geschichtlichen Zeiten versenkten organischen Welt. Fossile Thier- und Pflanzenreste versammeln sich um mich, wobei man sich nothwendig nur an Raum und Platz des Fundorts halten muß, weil man, bei fernerer Vertiefung in die Betrachtung der Zeiten, wahnsinnig werden müßte. Ich möchte wirklich, zum Scherze, Dir einmal, wenn Du mit Deinen lebendigen Jünglingen lebensthätige Chöre durchprüfst, einen uralten Elephanten-Backenzahn aus unseren Kiesgruben vorlegen, damit ihr den Contrast recht lebhaft und mit einiger Anmuth fühlen mögtet."

Mit dieser heitern Parallele zwischen dem fossilen Gebilde und dem tönend Lebendigen entläßt gleichsam Göthe die ideale Gefährtin seiner Lebens-Fuge, als welche wir sie bisher mit unserer Theilnahme zu begleiten hatten, um wenige Tage später auch diese selbst zu beschließen.

Läßt sich nun allenfalls die Musik, sofern sie seinem Leben zur Seite blieb und es betonen half, mit einem nimmer alternden Chore vergleichen, das, bald heiter, bald ernst, dessen Gehalt und Räthsel oft genug in ihrer Sprache ihm mag haben deuten helfen, wo die ihm eigenste an ihrer Grenze zurückbleiben mußte, wie es ja ganz eigentlich jene ist, die

„Unausgesproch'nes auszusprechen wagt", —

so gemahnt uns die jetzt aufzuwerfende zweite Frage unseres Thema:

Was war Göthe der Musik?

in der That wie ein Fossil, das wohl Manchem zunächst problematischer Natur erscheinen, und ihn zu der Gegenfrage reizen mögte: ob auch die Mühe des Nachgrabens durch den Nachweis werde belohnt werden, daß wir es wirklich mit einem Gegenstande zu thun haben, welcher, ganz abgesehen von Göthe's eigenem Wesen und Leben, — für die Erkenntniß des Wesens und Lebens der Musik selbst, auch nur so viel Bedeut-

samkeit ansprechen kann, wie für den Erforscher des thierischen Lebens, ja einer in ihrer Unmittelbarkeit unsichtbar gewordenen Welt des anschaulich Vorstellbaren, der fossile Backenzahn eines vorweltlichen Elephanten?

Ich stehe nicht an, diese Gegenfrage getrost zu bejahen, und hoffe, in dem, was mir zu sagen noch übrig bleibt, meine Bejahung nicht nur in dem weitern Sinne zu erhärten, daß wir von Göthe eine Menge sinniger und geistvoller Aussprüche über die Musik in ihren verschiedensten Beziehungen besitzen, — Aussprüche, wie sie nur ein mit wesentlich musikalischem Sensorium begabter praktischer Aesthetiker ersten Ranges thun konnte, — sondern auch eine Anzahl solcher tieferen Geistesblicke, oder, wie er selbst zu sagen liebte, „Apperçü's" in das innerste Wesen der Musik, wie sie füglich von den neuesten und anerkanntesten Forschern, Entdeckern und Reformatoren auf dem Gebiete der Musikwissenschaft ihren Leistungen, als diese wie im Keime vorgebildet zeigende Sinnsprüche, hätten vorangestellt werden können.

Die psychologische Möglichkeit eines derartigen Durchschauens in gewisse selbst den Musikern und Musikgelehrten von Fach minder oder gar nicht geläufige Urtiefen des Musikwesens läßt sich vielleicht schon aus der bereits im ersten Theile unserer Betrachtung nachgewiesenen Thatsache ahnen, daß die Musik über Göthe eine ihn bis in die eigenen Gemüthstiefen hinein ergreifende Macht übte. Denn einer so mit Bewußtsein anerkannten Macht sucht, schon als solcher, der Betheiligte auf den Grund zu kommen. Noch einleuchtender indeß wird uns diese psychologische Möglichkeit auch als ästhetische, wenn wir hören, wie sehr sich Göthe der Hoheit jeder Muse, welche Gewalt über ihn hatte, bewußt war, und wie er dieses Bewußtsein als die einzige Bedingung hinstellte, hinwiederum auch

ihrer, innerhalb der Grenzen der individuellen Begabung mächtig zu werden:

„Die Kunst" — spricht er*) — „ruht auf einer Art religiösem Sinn, auf einem tiefen unerschütterlichen Ernst; deßwegen sie sich auch so gern mit der Religion vereinigt. Die Religion bedarf keines Kunstsinnes, sie ruht auf ihrem eigenen Ernst; sie verleiht aber auch keinen, so wenig sie Geschmack giebt."

Durchaus geistesverwandt äußert sich in ganz specieller Beziehung auf die Musik der, in jüngeren Jahren auch mit Göthe befreundet gewesene und von ihm ausgezeichnete Philosoph Arthur Schopenhauer**), den ich nicht blos deswegen vor Anderen hier herbeiziehen mögte, weil er unter allen mir bekannten, zumal deutschen Philosophen derjenige ist, der die Musik am tiefsten und originellsten aufgefaßt und am eingehendsten erörtert hat, sondern weil seine Auffassung sich mit der Göthe'schen in entschiedener Wahlverwandschaft begegnet und berührt. So äußert er, wie gesagt, über den „Ernst" in der Musik: „Imgleichen ist der ihr wesentliche Ernst, welcher das Lächerliche aus ihrem unmittelbar eigenen Gebiete ganz ausschließt, daraus zu erklären, daß ihr Objekt nicht die Vorstellung ist, in Hinsicht auf welche Täuschung und Lächerlichkeit allein möglich sind; sondern ihr Object unmittelbar der Wille ist, und dieser wesentlich das Allerernsteste, als wovon Alles abhängt."

Wie überraschend stimmt doch mit dieser Aeußerung des jüngern Musikphilosophen die eine der Göthe'schen „Betrachtungen im Sinne der Wanderer" überein, wo es heißt:

*) W. W. Ausg. l. H. XLIV. („Verschiedenes Einzelne") S. 250.
**) A. a. O. XXXII. („Tag- und Jahreshefte" 1816 und 1819) S. 113 und 152.

„Die Würde der Kunst erscheint bei der Musik vielleicht am eminentesten, weil sie keinen Stoff hat, der abgerechnet werden müßte. Sie ist ganz Form und Gehalt und erhöht und veredelt Alles was sie ausdrückt."

Diese Stofflosigkeit der Musik ist freilich nur so zu verstehen, daß eben der Musiker, im Gegensatze zu allen übrigen Künsten, ihren Stoff, zeugungsartig, wesentlich und ganz aus sich selbst entspringen läßt, ja, wenn er ein rechter, d. h. zeugungskräftiger Musiker ist, aus sich entspringen lassen muß mit der Unwiderstehlichkeit eben jener, von Schopenhauer „Wille" genannten Naturgewalt, welche den übrigen Künstlern ihre Stoffe als bereits relativ von ihnen unabhängig gewordene und gestaltete entgegentreten und zu künstlerischer Verwendung sich darbieten läßt. Die Einzigkeit der Musik, welche eben hierdurch sie von allen übrigen Künsten aussondert, hat vielleicht wiederum Niemand ernergischer erkannt und origineller ausgesprochen, als Schopenhauer. Muß ich auch, dem nächsten Zwecke dieser Betrachtungen getreu, der Versuchung widerstehen, des genialen Philosophen „Metaphysik der Musik" hier ausführlich darzulegen*), so brauche ich mir doch nicht zu versagen, hier einige seiner bezüglichen Haupt-Aussprüche zusammenzustellen, welche auf die überraschendste Weise in seiner Sprache Grundanschauungen besagen, zu welchen auch Göthe in der seinigen sich bekannt hat; diese Zusammenstellung aber wird um so anziehender sein, je weniger Grund für den Kenner Beider vorliegt, den Einen abhängig vom Andern sich zu denken.

*) Sie findet sich in seinem Hauptwerke: „Die Welt als Wille und Vorstellung" I., §. 52 und II., Kap. 39; ferner „Parerga und Paralipomena" II. („Vereinzelte, jedoch systematisch geordnete Gedanken über vielerlei Gegenstände") Kap. XIX. („Zur Metaphysik des Schönen") §. 218—222.

„Die Erfindung der Melodie", so heißt es bei Schopenhauer, „die Aufdeckung aller tiefsten Geheimnisse des menschlichen Wollens und Empfindens in ihr, ist das Werk des Genius, dessen Wirken hier augenscheinlicher als irgendwo fern von aller Reflexion und bewußter Absichtlichkeit liegt und eine Inspiration heißen könnte. Der Begriff ist hier, wie überall in der Kunst, unfruchtbar: der Componist offenbart das innerste Wesen der Welt und spricht die tiefste Weisheit aus in einer Sprache, die seine Vernunft nicht versteht: wie eine magnetische Somnambüle Aufschlüsse giebt über Dinge, von denen sie wachend keinen Begriff hat."

Darum parodirt und steigert zugleich Schopenhauer Leibnitzens etwas einseitige Definition der Musik als eines „exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi" zu dem Satze: musica est exercitium metaphysices occultum nescientis se philosophari animi."

Wen aber sollte diese Hervorhebung des Somnambulen in der Musikproduktion nicht an das schon beigebrachte Wort Göthe's erinnern, da er jenes sein tonloses Ringen nach rhythmisch-musikalischer Gestaltung des Psalmenwortes, dessen „ziemlich abgerundetes" und „fixirtes" Ergebniß er seine „Composition" nennt, und in ihr sogar Aehnlichkeit mit dem musikalischen Charakter eines italienischen Maëstro findet, garadezu als ein Erzeugniß seines „Nachtwandelns" bezeichnet?

Doch hören wir Schopenhauer weiter: „Die erscheinende Welt oder die Natur, und die Musik können als zwei verschiedene Ausdrücke derselben Sache angesehen werden ..... Alle möglichen Bestrebungen, Erregungen und Aeußerungen des Willens, alle jene Vorgänge im Innern des Menschen, welche die Vernunft in den weiten negativen Begriff Gefühl wirft, sind durch die unendlich vielen möglichen Melodien auszudrücken,

aber immer in der Allgemeinheit bloßer Form, ohne den Stoff, immer nur nach dem Ansich, nicht nach der Erscheinung, gleichsam die innerste Seele derselben, ohne Körper. . . . . Denn die Musik ist, wie gesagt, darin von allen anderen Künsten verschieden, daß sie nicht Abbild der Erscheinung . . . . sondern unmittelbar Abbild des Willens ist. Man könnte demnach die Welt ebensowohl verkörperte Musik, als verkörperten Willen nennen."

Wer nun mögte zweifeln, daß Göthe von einer wesentlich gleichen Musik-Anschauung erfüllt war, als er, mit den schon in unserm biographisch-musikalischen Theile beigebrachten Worten sich's aussprach: es sei ihm bei Anhörung Bach'scher Musik, „als wenn die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie sich's etwa in Gottes Busen, kurz vor der Weltschöpfung mögte zugetragen haben?"

Bestärkt aber werden wir in der Ansicht, daß Göthe's poëtisch ausgesprochene Musik-Metaphysik mit der philosophisch ausgesprochenen Schopenhauers wesentlich übereinstimmt, wenn wir ihn über die, mit letzterer aufs Engste zusammenhängende vielbestrittene Frage der musikalischen Malerei, mit der auch die Frage der neuerdings s. g. „Programm-Musik" nah verwandt ist, in einem Briefe an Zelter (vom 2. Mai 1820) sagen hören:

„Die reinste und höchste Malerei in der Musik ist die, welche du auch ausübst; es kommt darauf an, den Hörer in die Stimmung zu versetzen, welche das Gedicht angiebt, in der Einbildundskraft bilden sich alsdann die Gestalten nach Anlaß des Textes, sie weiß nicht, wie sie dazu kommt. . . .

„Töne durch Töne zu malen: zu donnern, zu schmettern, zu plätschern und zu patschen, ist detestabel."

Ueber den gleichen Gegenstand sagt Schopenhauer, indem

er seinen eigenen Satz: „Die Musik ist die wahre allgemeine Sprache, die man überall versteht", beschränkend hinzufügt: „Jedoch redet sie nicht von Dingen, sondern von lauter Wohl und Wehe, als welche die alleinigen Realitäten für den Willen sind: darum spricht sie so sehr zum Herzen, während sie dem Kopfe unmittelbar nichts zu sagen hat, und es ein Mißbrauch ist, wenn man ihr dies zumuthet, wie in aller malenden Musik geschieht, welche daher ein für alle Mal verwerflich ist . . . . Denn ein Anderes ist Ausdruck der Leidenschaften, ein Anderes Malerei der Dinge."

Und an einer anderen Stelle die Möglichkeit dieser ästhetischen Verirrung erklärend:

„Daß aber überhaupt eine Beziehung zwischen einer Composition und einer anschaulichen Darstellung möglich ist, beruht darauf, daß beide nur ganz verschiedene Ausdrücke desselben innern Wesens der Welt sind . . . . Die vom Componisten aufgefundene Analogie zwischen jenen beiden muß aber aus der unvermittelten Erkenntniß des Wesens der Welt, seiner Vernunft unbewußt, hervorgegangen, und darf nicht mit bewußter Absichtlichkeit, durch Begriffe vermittelte Nachahmung sein: sonst spricht die Musik nicht das innere Wesen, den Willen selbst aus, sondern ahmt nur seine Erscheinung ungenügend nach, wie dies alle eigentlich nachbildende Musik thut, z. B. die Jahreszeiten von Haydn, auch seine Schöpfung in vielen Stellen, wo Erscheinungen der anschaulichen Welt unmittelbar nachgeahmt sind; so auch in allen Bataillenstücken, welches gänzlich zu verwerfen ist."

Doch kehren wir nochmals zurück zu jenem hohen, der Religiösität so nah verwandten „Ernste", welchen Göthe von aller Kunst fordert, mithin auch von der Musik. Wie nun echte, gesunde Religiosität nichts gemein hat mit trübseliger

Kopfhängerei und kränkelnder oder gar manierirter Sentimentalität, so würden wir auch Göthe, diese durch und durch gesunde Natur, verkennen, wollten wir seine Forderung des künstlerischen Ernstes so auffassen, als wäre ihm — dem Dichter so heiterer Singspiele, wie „Jery und Bätely“ oder „Scherz, List und Rache“ — Sinn und Verständniß für die heiterprofane Musik verschlossen gewesen, als hätte er nur der im engern Sinne s. g. „ernsten“, oder wohl gar s. g. „gelehrten“ Musik Geschmack abzugewinnen gewußt. Wie verkehrt eine solche Vorstellung wäre, geht schon allein aus folgender Stelle desselben Briefes an Zelter hervor, welcher die angeführten Worte Göthe's über die Wirkung der Musik Johann Sebastian Bach's auf ihn enthält:

„Sobald die Musik den ersten kräftigen Schritt thut um nach außen zu wirken, so regt sie den uns angeborenen Rhythmus gewaltig auf, Schritt und Tanz, Gesang und Jauchzen; nach und nach verläuft sie sich ins Transorganische (vulgo Janitscharen-Musik) oder ins Jodeln, ins Liebelocken der Vögel.

„Nun tritt aber eine höhere Cultur ein, die reine Cantilene schmeichelt und entzückt; nach und nach entwickelt sich der harmonische Chor, und so strebt das entfaltete Ganze wieder nach seinem göttlichen Ursprung zurück.“

Nein, wahrlich! Nicht verleugnen, noch in vermeintlichem Widerspruche mit sich erblicken soll und will der rechte Musik-„Ernst“ auch selbst den fröhlichen „Tanz, Gesang und Jauchzen“, wohl aber will und soll er, als rechter Kunst-Ernst, die an sich verschiedenen Kunst-Gattungen und Kunst-Style in reinlicher Sonderung auseinanderhalten, und gerade dadurch als solcher sich bewähren, daß er die eigenthümlichen Charaktere

jedes Styles, jeder Gattung vor unkünstlerischer, dilettantischer Ineinandermengung und Abstumpfung bewahre!

Klare und schöne Kraftworte, hervorgegangen aus solchem echtem Kunst-Ernste, enthalten die „Betrachtungen im Sinne der Wanderer“, z. B.:

„Die Musik ist heilig oder profan. Das Heilige ist ihrer Würde ganz gemäß, und hier hat sie die größte Wirkung auf's Leben, welche sich durch alle Zeiten und Epochen gleich bleibt. Die profane sollte durchaus heiter sein.“

* * *

„Eine Musik, die den heiligen und profanen Charakter vermischt, ist gottlos, und eine halbschürige, welche schwache, jammervolle, erbärmliche Empfindungen auszudrücken Belieben findet, ist abgeschmackt. Denn sie ist nicht ernst genug, um heilig zu sein, und es fehlt ihr der Hauptcharakter des Entgegengesetzten: die Heiterkeit.“

* * *

„Die Heiligkeit der Kirchenmusiken, das Heitere und Neckische der Volksmelodien sind die beiden Angeln, um die sich die wahre Musik herumdreht. Auf diesen beiden Punkten beweist sie jederzeit eine unausbleibliche Wirkung: Andacht oder Tanz. Die Vermischung macht irre, die Verschwächung wird fade, und will die Musik sich an Lehrgedichte oder beschreibende und dgl. wenden, so wird sie kalt.“

Dies Alles, was hier so entschieden verdammt wird, muß sie auch in ihren niedrigsten Gattungen meiden, soll sie anders nicht diejenige Idealität einbüßen, ohne welche sie eben aufhören würde, Musik zu sein. Denn sie „stimmt“ — als solche — so lesen wir in dem skizzirten Aufsatze „Ueber den s. g. Dilettantismus“, — „zu einer idealen Existenz, selbst wenn die Musik nur den Tanz aufregt.“

Dem Musik-Dilettantismus aber, welcher, wie aller Kunst-dilettantismus, neben manchem äußerlich Ersprießlichen, das er in seinem Gefolge zu haben pflegt, das wahre, aus dem Innersten kommende, fruchtbare Kunstfeuer dämpft, und ein mehr oder weniger philiströses Element in dem Kunstgebiete einbürgert, diesem Dilettantismus ruft an derselben Stelle Göthe die Worte zu:

„Wenn die Bildung der Musik-Dilettanten autodidaktisch geschieht, und die Composition nicht unter der strengen Anleitung eines Meisters, wie die Applikatur selbst, erlernt wird, so entsteht ein ängstliches, immer ungewisses, unbefriedigtes Streben, da der Musikdilettant nicht, wie der in andern Künsten, ohne Kunstregeln Effekte hervorbringen kann. Auch macht der Musik-Dilettantismus noch mehr als ein anderer untheilnehmend und unfähig für den Genuß fremder Kunstwerke, und beraubt und beschränkt also das Subjekt, das er in seiner einseitigen und charakteristischen Form gefangen hält."

Es braucht wohl kaum bemerkt zu werden, daß unter letzterer nicht sowohl das durchaus zu wahrende Charakteristische der Gattungen und Stylarten gemeint ist, wovon vorhin die Rede war, sondern nur jene wohlbekannte manieristische Verranntheit der Dilettanten, welche immer gerade nur an Demjenigen als einem vermeintlich Höchsten, ja in seiner Art Einzigen kleben bleiben, was zufällig gerade sie kennen oder treiben lernten, oder womit gerade sie zu glänzen Gelegenheit fanden.

Bei all' jener rückhaltlosen Anerkennung der idyllischen und selbst bacchantischen Musik innerhalb ihrer Grenzen verleugnet indeß Göthe keineswegs, daß seine individuelle Vorliebe den höheren, auch materiell ernsteren Styl-Arten in der Musik gehört, und zwar vorzugsweise, sofern dieselben auf das Sittliche und Religiöse hinweisen. Hierher kehrt er doch immer am

liebsten zurück, wie, unter vielen Aeußerungen, die folgende, einem Briefe an Zelter vom 19. Oktober 1829 entnommene beweisen mag, welche, gleich einer andern, schon vorhin angeführten, von der Betrachtung gewisser, ihm gerade vorliegender Reproduktionen pompejanischer Gemälde ausgehend, alsbald die Wendung auf Musik nimmt:

„Hier nun das Wundersamste des Alterthums, dem der sehen kann, mit Augen zu sehen: die Gesundheit nehmlich des Moments und was diese werth ist. Denn diese durch das gräulichste Ereigniß verschütteten Bilder sind, nach beinahe zwei Tausend Jahren, noch eben so frisch, tüchtig und wohlhäbig, als im Augenblicke des Glücks und Behaglichkeit, der ihrer furchtbaren Einhüllung vorherging.

„Würde gefragt, was sie vorstellen? so wäre man vielleicht in Verlegenheit zu antworten; einstweilen möchte ich sagen: diese Gestalten geben uns das Gefühl, der Augenblick müsse prägnant und sich selbst genug sein, um ein würdiger Einschnitt in Zeit und Ewigkeit zu werden.

„Was hier von der bildenden Kunst gesagt ist, paßt eigentlich noch besser auf die Musik, und du kannst, alter Herr, dein Bestreben, deine Anstalt überdenkend, obige wunderlichen Worte gar wohl gelten lassen. Fürwahr die Musik füllt, in jenem Betracht, den Augenblick am entschiedensten, es sei nun, daß sie in dem ruhigen Geiste Ehrfurcht und Anbetung errege, oder die beweglichen Sinne zu tanzendem Jubel hervorrufe. Das Uebrige frommen und richtigen Gefühlen, so wie einsichtigen Gedanken überlassend."

Ueberhaupt ist es merkwürdig zu beobachten, wie Göthe, obwohl bei aller verständnißvollen Liebe doch nun einmal nicht eigentlich Musiker, die verschiedensten musikalischen Fragen in sich zu sehr bestimmtem, kategorischem Abschlusse gebracht hatte.

Ein Beleg hiefür im Kleinen ist beispielsweise, was er in den Tag- und Jahresheften bei Gelegenheit der Besprechnng des Schauspielers und Sängers Ehlers, dessen von der Guitarre begleiteter Gesang ihm im Jahre 1801 viel Genuß bereitet hatte, von dem durchcomponirten und dem Strophen-Liede urtheilt.

„Er" — nehmlich besagter Ehlers — „war unermüdet im Studium des eigentlichsten Ausdruckes, der darin besteht, daß der Sänger nach einer Melodie die verschiedenste Bedeutung der einzelnen Strophen hervorzuheben, und so die Pflicht des Lyrikers und Epikers zugleich zu erfüllen weiß. Hiervon durchdrungeu, ließ er sich's gern gefallen, wenn ich ihm zumuthete, mehrere Abendstunden, ja bis tief in die Nacht hinein, dasselbe Lied mit allen Schattirungen aufs pünktlichste zu wiederholen: denn bei der gelungenen Praxis überzeugte er sich, wie verwerflich alles sogenannte Durchcomponiren der Lieder sei, wodurch der allgemeine lyrische Charakter ganz aufgehoben und eine falsche Theilnahme am Einzelnen gefordert und erregt wird."

Einer der stärksten Beweise aber, wie genau er in der Musik, wie überhaupt in allen Dingen, soweit er ihrer überhaupt geistig mächtig werden konnte, wußte was er wollte, und mit welch' überlegener Sicherheit er seine gewonnene Erkenntniß auch selbst Fachmännern gegenüber aufrecht zu halten verstand, bietet uns eine, meines Wissens, ziemlich unbeachtet gebliebene Controverse mit seinem fachmännisch-musikalischen Freunde Zelter dar: über eines der interessantesten und die Musiktheoretiker bis in die neueste Zeit beschäftigenden musikalischen Probleme, nehmlich den Moll-Begriff.

Es war im Sommer 1808, während Göthe in Karlsbad weilte, als dieses hochmusikalische Thema zwischen Beiden

brieflich zur Sprache kam. Zelter, der Musiker „von Fach", hatte es unternommen, seinen musikalischen Laienbruder über diesen schwierigen Gegenstand aufzuklären, indem er ihm eine kleine Abhandlung improvisirte, deren Angelpunkte jedoch in nichts weiter bestanden, als in den beiden herkömmlichen Sätzen: daß das Wesen der Moll-Tonart (oder, wie man vielleicht besser sagt, des Moll-Geschlechts) in der „kleinen Terz" bestehe; diese aber, weil sie sich nicht nnter den durch arithmetisch fortschreitende Theilung einer gegebeneu Saite (des s. g. „Monochords") gewonnenen Intervallen ihres Grundtones vorfinde, sei — und mit ihr das ganze Mollgeschlecht — kein natürliches, sondern ein conventionelles Element der Musik.

Die in seinem Karlsbader Briefe vom 22. Juli 1808 enthaltene kritische Erwiderung Göthe's hierauf überhebt uns der Mühe, die Zelter'sche Ausführung in ihrer ursprünglichen Form voranzuschicken, indem deren neun Hauptsätze von Göthe punktweise wörtlich beigebracht und, zwischenredend, widerlegt werden. Die nachfolgend beigebrachte Göthe'sche Antwort gewinnt dadurch das dramatische Interesse einer angeregten Disputation; zu größerer Verdeutlichung füge ich die Namen des Proponenten und des Opponenten bei:

Zelter (1): „Die Molltonart unterscheidet sich von der Dur-Tonart durch die kleine Terz."

Göthe: Unterscheidet sie sich nicht auch durch die Verkleinerung der übrigen Intervalle?

Z. (2): „Welche an die Stelle der großen Terz gesetzt."

G. Dieser Ausdruck kann nur gelten, wenn man von der Durtonart ausgeht. Ein Theorist nordischer Nationen, der von den Molltönen ausginge, könnte eben-

sogut sagen, die große Terz werde an die Stelle der kleinen gesetzt.

Z. (3): „Unsere heutige (natürliche) diatonische Tonleiter"

G. Daß die diatonische Tonleiter allein natürlich sei, dagegen geht eigentlich meine Opposition.

Z. (4): „entspringt aus der Theilung der Saite. Theilt man diese in die Hälfte" u. s. w.

G. Daß die Theilung der Saite in bestimmbare Theile Klänge hervorbringt, die für das Ohr harmonisch sind, ist ein sehr hübsches Experiment, das denn auch eine gewisse Tonleiter begründen mögte; aber was auf diese Weise nicht gelingt, sollte es nicht auf eine andere Weise möglich sein?

Z. (5): „Man mag aber die Seite in so viel Theile theilen, als man will, so entsteht niemals eine kleine Terz, obgleich man dieser dadurch immer näher kommen kann.

G. Es ist von einem Experimente zuviel gefordert, wenn es alles leisten soll. Konnte man doch die Elektricität erst nur durch Reiben darstellen, deren höchste Erscheinung jetzt durch bloße Berührung hervorgebracht wird. Man müßte auf ein Experiment ausgehen, wodurch man die Molltöne gleichfalls als ursprünglich darstellen könnte.

Z. (6): „Demnach ist diese kleine Terz kein unmittelbares donum der Natur, sondern ein Werk neuerer Kunst.

G. Ich leugne die Folgerung, da ich die Vordersätze nicht zugebe.

Z. (7): „Und man muß sie als eine erniedrigte große Terz betrachten."

G. Dieses ist eine Ausflucht, deren sich die Theoristen gewöhnlich zu bedienen pflegen, wenn sie etwas die Natur Beschränkendes festgesetzt haben: denn alsdann müssen sie auf eine sehr paradoxe Weise was sie einmal behauptet, wieder aufheben und vernichten. Wenn eine große Terz ein Intervall ist, das uns die Natur giebt, wie kann man sie erniedrigen, ohne sie zu zerstören? Wie viel und wie wenig kann man sie erniedrigen, daß es keine große Terz und doch eine Terz sei? und wo hört sie denn überhaupt auf, noch eine Terz zu sein? Mein supponirter nordischer Theorist würde mit eben dem Rechte sagen, die große Terz sei eine erhöhte kleine.

Z. (8): „Wie sie denn auch von den strengsten Componisten wie ein consonirendes Intervall behandelt werden."

G. Hier tritt ja deutlich der Fall ein, der in der Kunst und in der Technik so oft vorkommt, daß sich der praktische Sinn von einer theoretischen Beschränkung ohne viel Complimente zu retten weiß.

Z. (9): „Das heißt, sie darf überall, wie die große Terz, frei und unpräparirt eintreten, wie in einem reinen Style keine Dissonanz darf."

G. Wenn sie als consonirendes Intervall behandelt wird, so ist sie consonirend: denn dergleichen läßt sich durch Convention nicht erst festsetzen. Wenn sie frei und unpräparirt eintreten darf, so ist sie keine Dissonanz; sie ist von Natur harmonisch, und ebenso Alles, was wieder aus ihr entspringt.

Ohne auf den Gegenstand dieser Contreverse hier näher einzugehen, will ich nur darauf aufmerksam machen, mit welcher aus der Tiefe des energisch aufgenommenen und verarbeiteten Objektes geschöpften Geistesgegenwart Göthe von vorn herein den Nagel auf den Kopf trifft, indem er, des „principiis obsta“ eingedenk, gleich den ersten Zelter'schen Satz beanstandet, zugleich aber demselben, entgegenfragend, eine positive Wahrnehmung vorhält, wie es der gewiegteste Harmonist einleitungsweise nicht besser hätte thun können. Denn in der That mögte heutzutage kein Sachverständiger darüber im Zweifel sein, daß für das Mollgeschlecht die kleine Sexte des Haupttones, welche in vier anderen, das Geschlecht so wesentlich kennzeichnenden Akkorden, der 6., 4., 2. und 5. Stufe — je nachdem als Grundton, kleine Terz, verminderte Quinte und kleine None — eine so wichtige Rolle spielt, viel charakteristischer ist, als die kleine Terz*) des Haupttones selbst.

Nicht minder glänzend ist die Zurückweisung des abgedroschenen Monochord-Argumentes: als ob das über mehrere weit auseinanderliegende Oktaven zerstreute Vorkommen der Elemente des harten Dreiklanges und der entsprechenden diatonischen Leiter, in den Subdivisionen einer Saite oder einer

*) Man denke z. B. an Bach's große Terz im Schluß-Akkorde sämmtlicher Moll-Fugen seines wohltemperirten Klaviers!

Luftsäule, schon die Tonleiter und das entsprechende Tongeschlecht oder gar die Tonart selbst wäre. Daß die Tonleiter, ohne welche sich weder von Tonart noch auch nur von Tongeschlecht reden läßt, gleichviel ob hart oder weich, weder im Monochorde noch im Waldhorne stecke, sondern Urphänomen des nach Wilhelm von Humboldt, „singenden Geschöpfes“, genannt Mensch, sei, das ist eine Wahrheit, die man heutzutage, z. B. bei Moritz Hauptmann, ohne daß gerade Göthe's Vorgang auf diesem Wege hervorgehoben würde, wissenschaftlich begründet und systematisirt finden kann.

Der gute Zelter aber war durch Göthe's Antwort in der That wie auf den Mund geschlagen, und seine Erwiderung wollte wenig mehr besagen, als das etwas kleinlaute Versprechen, über die Sache weiter nachzudenken und sich, so zu sagen, theoretisch zu bessern.

Göthe ließ ihn jedoch so leichten Kaufs nicht los; vielmehr werden wir sogleich sehen, daß er den immer noch nicht ganz bußfertigen Moll-Sünder noch nach zweiundzwanzig Jahren von wegen der „kleinen Terz“ in Anspruch nahm, und zwar, merkwürdig genug, in einer Weise, welche noch im Jahre 1831 den frischen Eindruck der unmittelbaren Fortsetzung des im Jahre 1808 abgebrochenen Zwiegespräches macht. Letzteres nehmlich hatte er, anknüpfend an seine vorhin mitgetheilten letzten Worte, für sich zu vorläufigem Abschlusse gebracht, indem er, das Thema generalisirend, folgende weitreichende Gedankenreihe aufstellte:

„Hier tritt eine oben schon berührte, bei der ganzen Naturforschung höchst merkwürdige Betrachtung ein. Der Mensch an sich selbst, insofern er sich seiner gesunden Sinne bedient, ist der größte und genaueste physikalische Apparat, den es geben kann. Und das ist eben das größte Unheil der neuern Physik,

daß man die Experimente gleichsam vom Menschen abgesondert hat, und blos in dem, was künstliche Instrumente zeigen, die Natur erkennen, ja, was sie leisten kann, dadurch beschränken und beweisen will. Ebenso ist es mit dem Berechnen Es ist vieles wahr, was sich nicht berechnen läßt, so wie sehr vieles, was sich nicht bis zum entschiedenen Experiment bringen läßt. Dafür steht ja aber der Mensch so hoch, daß sich das sonst Undarstellbare in ihm darstellt. Was ist denn eine Saite nnd alle mechanische Theilung derselben gegen das Ohr des Musikers? ja, man kann sagen, was sind die elementaren Erscheinungen der Natur selbst gegen den Menschen, der sie alle erst bändigen und modificiren muß, um sie sich einigermaaßen assimiliren zu können?"

Von diesem Gesichtspunkte aus war es, daß er für die kleine Terz, trotz dem „Monochord"-Experimente, die Begründetheit in der Natur, für das, gleich dem Durgeschlechte, überhaupt erst als Kunst-Kategorie denkbare Mollgeschlecht aber einen viel umfassendern Complex von Merkmalen in Anspruch nahm, als das eine, und, wenn man z. B. des neuerdings s. g. „Moll-Dur"-Geschlechts gedenkt, nicht einmal unbedingt maßgebende der kleinen Terz. Hierauf nun kommt er in seinem letzten Lebensjahre zurück, indem er am 31. März 1831 dem Freunde schreibt:

„Nun erinnerst du dich wohl, daß ich mich der kleinen Terz immer leidenschaftlich angenommen und mich geärgert habe, daß Ihr theoretischen Musikhansen sie nicht wolltet als ein donum naturae gelten lassen. Wahrhaftig, eine Darm- und Drathsaite steht nicht so hoch, daß ihr die Natur allein ausschließlich ihre Harmonien anvertrauen sollte. Da ist der Mensch mehr werth, und dem Menschen hat die Natur die kleine Terz verliehen, um das Unnennbare, Sehnsüchtige mit

dem innigsten Behagen ausdrücken zu können. Der Mensch gehört mit zur Natur, und Er ist es, der die zartesten Bezüge der sämmtlichen elementaren Erscheinungen in sich aufzunehmen, zu regeln und zu modificiren weiß.

„Brauchen doch Chemiker schon den thierischen Organismus als ein Reagens, und wir wollen uns an mechanisch bestimmbare Tonverhältnisse klammern, dagegen die edelste Gabe aus der Natur hinaus in die Region einer willkürlichen Künstelei hinüberschieben?

„Dies magst du verzeihen. Ich bin hierüber neuerlich aufgeregt worden, und ich mögte dir vor Allem Kenntniß geben, wo ich hartnäckig verharre, und warum."

Jetzt nun erwies sich in seiner Antwort der „Fachmann" so ziemlich bekehrt, und erhielt darauf von Göthe folgende bezügliche Absolution vom 24. April 1831:

„Eine Stelle aus einem ältern Briefe, die mir beim Wiederlesen begegnet, war Veranlassung, die kleine Terz wieder in Anregung zu bringen; deine jetzige Erklärung*) hat mich völlig beruhigt: denn was in der Natur ist, muß doch einmal anerkannt in Begriff und That aufgenommen werden."

Hier nun drängt sich zunächst Jedem, der auch nur entfernt von den berühmten anatomisch-akustischen Entdeckungen unseres Zeitgenossen, des, dem Vernehmen nach, so eben an die Berliner Universität berufenen Professors Dr. Helmholtz Kenntniß genommen hat, die Bemerkung auf, welcher auch in dieser Richtung prophetische Fernblick in den vorhin beigebrachten Worten liegt: „Was ist eine Saite und alle mechanische Theilung derselben gegen das Ohr des Musikers?"

Ja, ein sinniges Ueberdenken dieses Ausspruches scheint

*) Vgl. Zelter an Göthe. VI., 171, 172.

geradezu eine Anwendung jenes alten, von Göthe in seine Form gegossenen Seherworts des „Cherubinischen Wandermannes“ auf die Welt auch der Töne zu fordern:

„Wär' nicht das Auge sonnenhaft,
Wie könnte es das Licht erblicken?
Wohnt' nicht in uns des Gottes eig'ne Kraft,
Wie könnt' uns Göttliches entzücken?“

Immerhin mag zugegeben werden, daß jener Ausruf, mogte er sich auch allenfalls zum Motto für die Helmholtz'sche Entdeckung gleichsam einer im menschlichen Ohre mikroskopisch klein und zart vorgebildeten, wohlbesaiteten und aufs Reinste gestimmten Leyer eignen, doch zu allgemein gehalten, zu sehr der anatomischen Anschaulichkeit baar gewesen sei, um als förmliche Anticipation gelten zu können. Anders jedoch werden wir in Bezug auf eine andere große, der Tonwelt angehörige „Entdeckung“ unserer Tage urtheilen müssen, und zwar eine solche, die einmal viel specifischer musikalisch ist, als die Helmholtz'sche, sodann aber ganz eigentlich der soeben besprochenen Moll-Frage angehört. Ich meine die von dem Kantor an der, durch die Erinnerung an Johann Sebastian Bach's größte Musikthaten jedem Musiker und höher gebildeten Musikfreunde unvergeßlichen St. Thomas-Kirche in Leipzig aufgestellte, eben so tiefgeschöpfte und scharfdurchdachte, wie mit klassischer Eleganz der Sprache zur Darstellung gebrachte Moll-Theorie.

Zunächst ist zu sagen, daß dieser von eigener gediegenster und vielseitigster musikalischer Compositions-Praxis getragene vielleicht größte theoretische Harmonist aller Zeiten in seinem berühmten Werke: „Die Natur der Harmonik und der Metrik“ (1853), ohne Göthe'n zu nennen, dessen Proteste gegen die Leugnung einer Begründung des Moll in der Natur mit der größten Entschiedenheit zur Seite tritt.

"Die Molltonart", so heißt es a. a. O. §. 84 und 85, „ist zuweilen im Gegensatze der Durtonart, die man die „„natürliche““ nannte, eine „„künstliche““ Tonart genannt worden. Vorerst ist schwer einzusehen, was mit diesem Ausdrucke für die Bezeichnung eines Tonsystemes, das so unmittelbar im Gefühle wurzelt, und in dem so viele Volksgesänge sich bewegen, gemeint sein soll; sodann ist aber auch das System der Durtonart eben so wenig ein natürlich gegebenes, als das der Molltonart ein künstlich gemachtes ist; es ist Beides menschlich beseelte sich selbst bildende Bildung, vernünftiges Sein und Wirken in Klängen und Klangbestimmungen; etwas Höheres als das natürlich Gegebene nnd das künstlich Gemachte.

„Die Natur, wo sie bestimmte Töne hören läßt, bringt sie in einer Reihe hervor, die unter ihren Gliedern die Momente des Dreiklanges zwar mit enthält, aber nicht im Sinne einer in sich geschlossenen Bestimmung, wie sie für uns erst eine musikalische Geltung haben kann, und wir müssen schon mit dem fertigen Begriffe des Accordes an die unendliche Progression der natürlichen Tonreihe herankommen, um die dem Dreiklange zugehörenden Glieder in ihr aufzufinden. Die Progression geht aber sogleich auch über das hinaus, was zum Accorde gehört und in der Harmonie eine verständige Bedeutung hat.“

Dies aber ist noch nicht die Hauptsache, die ich an unserm Hauptmann hervorheben wollte; sondern ich meinte — wie er selbst im Vorworte seines Werks summarisch sie nennt, — seine „Erklärung des Molldreiklanges in der Nachweisung eines positiven und negativen Verhaltens von akustischen Bestimmungen“, oder, wie dies im Werke selbst näher ausgeführt wird, in der Gegenüberstellung des Dur und Moll im Sinne eines aktiven und passiven Princips, mithin — bis zu einem gewissen

Punkte — einer polaren Entgegensetzung beider Tongeschlechter. Und zwar ist die Ausführung dieser Gedanken kein bloßes loses Spiel mit Analogien, etwa im Geschmacke einer nachgerade veralteten s. g. „Naturphilosophie", sondern der in streng wissenschaftlicher Form durchgeführte exakteste Nachweis eines tonischen Thatbestandes, für den sich wohl nicht so leicht eine glücklichere als die Hauptmann'sche Formulirung finden dürfte.

Dieser Angelpunkt der Hauptmann'schen Harmonik nun ist es, den ich bei Göthe mit solcher Ausdrücklichkeit und Schärfe anticipirt finde, wie man es nur irgend von einem Nichtmusiker verlangen kann, und wie es meines Wissens noch nicht hervorgehoben wurde.

Zwei Jahre nach jener ersten Moll-Expektoration, und doch wohl nicht ohne innern Zusammenhang mit derselben, hat Göthe diesen glücklichen Griff gethan, und seinem Gedanken doppelten Ausdruck verliehen. Auch ist es wohl kein bloßer Zufall, daß diese, ich stehe nicht an zu sagen, höchste Bethätigung des Musikgeistes in Göthe der Zeit nach zusammenfällt mit dem Abschlusse des didaktischen Theils seiner Farbenlehre, welche, was auch der exakte Physiker an ihr auszusetzen finden mag, doch ebenfalls eine großartige Geistesthat ist, reich an überraschenden Lichtblicken, und anregungskräftig für Jeden, der Verständniß hat für eine Anschauungsweise, wie sie Göthe im Vorworte zur ersten Ausgabe von 1819 ausspricht, indem er die selbstgestellte Frage: „ob man nicht, indem von den Farben gesprochen werden soll, vor allen Dingen des Lichts zu erwähnen habe?" mit den Worten beantwortet: „Eigentlich unternehmen wir umsonst, das Wesen eines Dinges auszudrücken. Wirkungen werden wir gewahr, und eine vollständige Geschichte dieser Wirkungen umfaßte wohl allenfalls das Wesen

jenes Dinges. Vergebens bemühen wir uns, den Charakter eines Menschen zu schildern; man stelle dagegen seine Handlungen, seine Thaten zusammen, und ein Bild des Charakters wird uns entgegentreten.

„Die Farben sind Thaten des Lichts, Thaten und Leiden."

Nun weiß ich wohl, daß „Thaten und Leiden" hier in einem andern Sinne genommen werden, als in welchem Hauptmann, Dur und Moll kennzeichnend, von „thätig" und „leidend" spricht. Erwägt man aber, daß, unter dem harmonistischen Gesichtspunkte betrachtet, die Begriffe Dur und Moll das ganze wahrnehmbare Tonwesen so gut erschöpfen, wie unter dem chromatischen die Begriffe der positiven, vom Gelb, und der negativen vom Blau ausgehenden Farben das ganze wahrnehmbare Farbenwesen, so wird man nicht verkennen, wie nah es Göthe'n liegen mußte, seine Gedanken über jenes mit seinen Gedanken über dieses gleichen Schritt halten zu lassen.

Bezeichnend für Göthe in diesem Sinne ist es daher, wenn mir jener „Prolepsis" des Hauptmann'schen Gedankens zunächst schon in der Farbenlehre selbst begegnen. Ueber deren „Verhältniß zur Tonlehre" nehmlich spricht er sich in den §§. 747—750 des didaktischen Theiles folgendermaßen aus:

„Ehe wir nunmehr zu den sinnlich-sittlichen und daraus entspringenden ästhetischen Wirkungen der Farbe übergehen, ist es der Ort, auch von ihrem Verhältnisse zu dem Ton einiges zu sagen.

„Daß ein gewisses Verhältniß der Farbe zum Ton stattfinde, hat man von jeher gefühlt, wie die öfteren Vergleichungen, welche theils vorübergehend, theils umständlich genug angestellt worden, beweisen. Der Fehler, den man hiebei begangen, beruhet nur auf folgendem:

„Vergleichen lassen sich Farbe und Ton auf keine Weise;

aber beide lassen sich auf eine höhere Formel beziehen, aus einer höhern Formel beide, jedoch jedes für sich, ableiten. Wie zwei Flüsse, die auf einem Berge entspringen, aber unter ganz verschiedenen Bedingungen in zwei ganz entgegengesetzte Weltgegenden laufen, so daß auf dem beiderseitigen ganzen Wege keine einzige Stelle der andern verglichen werden kann; so sind auch Farbe und Ton. Beide sind allgemeine elementare Wirkungen nach dem allgemeinen Gesetz des Trennens und Zusammenstrebens, des Auf- und Abschwankens, des Hin- und Wiederwägens wirkend, doch nach ganz verschiedenen Seiten, auf verschiedene Weise, auf verschiedene Zwischenelemente, für verschiedene Sinne.

„Mögte Jemand die Art und Weise, wie wir die Farbenlehre an die allgemeine Naturlehre angeknüpft, recht fassen, und dasjenige, was uns entgangen und abgegangen, durch Glück und Genialität ersetzen, so würde die Tonlehre, nach unserer Ueberzeugung, an die allgemeine Physik vollkommen anzuschließen sein, da sie jetzt innerhalb derselben gleichsam nur historisch abgesondert steht.

„Aber eben darin läge die größte Schwierigkeit, die für uns gewordene positive, auf seltsamen empirischen, zufälligen, mathematischen, ästhetischen, genialischen Wegen entsprungene Musik zu Gunsten einer physikalischen Behandlung zu zerstören und in ihre ersten physischen Elemente aufzulösen. Vielleicht wäre auch hierzu, auf dem Punkte, wo Wissenschaft und Kunst sich befinden, nach so manchen schönen Vorbeiten, Zeit und Gelegenheit."

Sodann aber heißt §§. 756 und 757:

„Die Nothwendigkeit und Schicklichkeit einer solchen Zeichensprache, wo das Grundzeichen die Erscheinung selbst ausdrückt, hat man recht gut gefühlt, indem man die Formel der Polarität, dem Magneten abgeborgt, auf Elektricität u. s. w. hinübergeführt hat. Das Plus und Minus, was an dessen Stelle gesetzt werden kann, hat bei so vielen Phänomenen eine glückliche Anwendung gefunden; ja der Tonkünstler ist, wahrscheinlich ohne sich um jene andern Fächer zu bekümmern, durch die Natur veranlaßt worden, die Hauptdifferenz der Tonarten durch Majeur und Mineur auszudrücken.*)

„So haben auch wir seit langer Zeit den Ausdruck der Polarität in die Farbenlehre einzuführen gewünscht; mit welchem Rechte und in welchem Sinne, mag die gegenwärtige Arbeit ausweisen."

Und endlich §§. 889 und 890:

„Wenn man das Wort Ton, oder vielmehr Tonart, auch noch künftig von der Musik borgen und bei der Farbengebung brauchen will, so wird es in einem bessern Sinn als bisher geschehen können.

„Man würde nicht mit Unrecht ein Bild von mächtigem Effekt mit einem musikalischen Stücke aus dem Dur-Ton: ein Gemälde von sanftem Effekt mit einem Stück aus dem Moll-Ton vergleichen, so wie man für die Modification dieser beiden Haupt-Effekte andere Vergleichungen finden könnte."

Unendlich viel bezeichnender aber für Göthe's Vorausnahme der Hauptmann'schen Anschauung polarer Gegenüberstellung von Dur und Moll, als die soeben beigebrachten Stellen, in welchen immerhin der Parallelismus nur mehr rhetorisch-poëtisch in Analogien sich zu ergehen scheinen könnte, ist dasjenige, was er, ohne alle Bezugnahme auf das Farben-

*) Hier wäre doch wohl musikgeschichtlich zu untersuchen, ob nicht diese Bezeichnungsweise gerade den Merkmalen der großen und kleinen Terz und Sexte entnommen gewesen sei. A. d. V.

wesen, in unmittelbarer Betrachtnng des Tonwesens für sich, über die Wechselbeziehung der beiden Tongeschlechter aufstellt. Diese merkwürdige Aufstellung findet sich in einer schon vorhin erwähnten tabellarisch schematisirten eigens s. g. „Tonlehre", wie er sie ebenfalls schon im Jahre 1810 entworfen hatte, dann aber, wie wir gesehen haben, im Jahre 1826 Zeltern mittheilte.

Es ist eben dies diejenige Tabelle, die ich in der Einleitung als höchst wahrscheinlich mit demselben musikalischen Schema identisch bezeichnete, dessen Lewes in seiner Göthe-Biographie, als an der Thür des Arbeitszimmers in seinem Hause zn Weimar befestigt, gedenkt. Wer da weiß, wie es Göthe's Bedürfniß und Art war, weitschichtige Materien in solch' schematischer Weise in's Enge und zu übersichtlicher Anschauung zu bringen, und wem es von herein unwahrscheinlich erscheinen dürfte, daß er — etwa nach jener diese Materie abschließenden Mittheilung an Zelter — dieselbe zum zweiten Male noch anders sollte schematisirt haben, der wird meine Vermuthung schwerlich anzweifeln wollen.

Aus dieser Tabelle nun könnte ich, der Kürze halber, diejenigen Stellen aussondernd hervorheben, welche die fragliche Anschauung vom Wesen des Dur- und Moll-Begriffs unmittelbar enthalten. Doch denke ich, daß Jedem, der aus allem Vorstehenden einiges Interesse für Göthe's Verhältniß zur Musik gewonnen haben sollte, die vollständige Vorlegung dieser denkwürdigsten Urkunde desselben um so willkommener sein wird, als er doch vielleicht nicht gerade den bändestarken Göthe-Zelter'schen Briefwechsel zur Hand haben dürfte. Unsere Urkunde nun, wie sie im vierten Bande desselben als Beilage zu S. 221 enthalten ist, lautet wörtlich:

„Tonlehre

entwickelt die Gesetze des Hörbaren. Dieses entspringt durch Erschütterung der Körper, für uns vorzüglich durch Erschütterung der Luft.

„Das Hören ist im weitern Sinne unendlich. Davon werden aber beseitigt Geräusch, Schall und Sprache.

„Bleibt zu unserer nächsten Beschäftigung: das musikalisch Hörbare (der Klang). Dieses entspringt aus der materiellen Reinheit und dem Maaße des erschütterten oder erschütternden Körpers,

„Um zu diesem Maaße zu gelangen, nehmen wir erst einen klingenden Körper als ein Ganzes an.

„Den verschiedenen Klang, den dieses Ganze von sich giebt, nennen wir einen Grundton.

„Das Ganze verkleinert, giebt einen höhern, vergrößert einen tiefern Ton.

„Wir können das Ganze auf eine stätige Weise verkleinern. Hieraus entspringen keine Verhältnisse.

„Wir können das Ganze eintheilen. Das giebt Verhältnisse.

„Hauptverhältnisse stehen von einander entfernt (Accorde).

„Zwischenverhältnisse füllen den Raum zwischen jenen aus bis zu einer Art von Stätigkeit (Scala).

„Auf diesen Stufen schreitet der Ton zur Höhe und Tiefe fort, bis er sich selbst wiederfindet (Octave).

„Mehr ist für den Anfang nicht nöthig. Das Uebrige muß sich bei der Darstellung entwickeln, modificiren und erläutern. Die Lehre wird auf die ganze Erfahrung gegründet und in drei Abtheilungen vorgetragen. Das Musikalisch-Hörbare erscheint uns Organisch (subjectiv), Mechanisch (ge-

mischt), Mathematisch (objectiv). Alles Dreies fällt zuletzt wieder zusammen, bequem durch die Kraft des Künstlers, schwerer durch wissenschaftliche Darstellung.

Mechanisch (Gemischt).

Gesetzliche Töne durch verschiedene Mittel hervorgebracht.

Instrumente.

Materie. Timbre derselben. Reinheit. Elasticität.

Form. Natürlich, Organisch, Künstlich.
Metall, Holz, Glas.
Röhren, Längen, Fläche.

Erschütterungsart. Einhauchen. Streichen. In die Quere, in die Länge.

Anschlagen. Verhältniß zum Mathematischen. Die Instrumente entspringen durch die Einsicht in die Maaß- und Zahlverhältnisse und vermehren diese Einsicht durch Vermannichfaltigung.

Entdeckung anderer Naturverhältnisse der Töne, als durchs Monochord-Verhältniß zur Menschenstimme. Sie sind ein Surrogat derselben. Sie stehen unter derselben. Werden aber ihr gleichgehoben durch gefühlte und geistreiche Behandlung.

Mathematisch (Objectiv).

Indem an den einfachsten Körpern außer uns die ersten Elemente des Tons dargestellt und auf Zahl- und Maaßverhältnisse reducirt werden.

Monochord.

Mitklingen der harmonischen Töne. Verschiedene Vorstellungsarten, wie es zugehe. Sympathetisches Mitschwingen. Organische Forderung und subjectives Erregen des Mitklingens.

Objektiver Beweis rückwärts durch Mitklingen in jenen Verhältnissen gestimmter Saiten.

Gründung der einfachsten Tonverhältnisse. Diatonische Tonleiter. Forderung in der Natur auf diesem Wege nicht zu befriedigen.

Gegebenes in der Erfahrung, auf diesem Wege nicht zu gründen und darzustellen. — Hindeutung auf den Mollton. Er entspringt nicht durch das erste Mitklingen. Er manifestirt sich in weniger faßlichen Zahl- unn Maaßverhältnissen und ist doch ganz der menschlichen Natur gemäß, ja gemäßer als jene erste faßliche Tonart.

Objectiver Beweis rückwärts durch Mitklingen in diesem aus der Erfahrung genommenen Ton gestimmter Saiten. (So giebt der Grundton C hinaufwärts die Harmonie von C-dur, herabwärts die Harmonie von F-moll.)

Dur- und Moll-Ton als die Polarität der Tonlehre. Erstes Princip der beiden. Der Durton entspringt durch Steigen, durch eine Beschleunigung nach oben, durch eine Erweiterung aller Intervalle hinaufwärts. — Der Mollton entspringt durchs Fallen, Beschleunigung hinabwärts, Erweiterung der Intervalle nach unten.

(Die Moll-Scala hinaufwärts muß sich zu Dur machen).*) — Ausführung jenes Gegensatzes als des Grundes der ganzen Musik.

(Ursprung und Nothwendigkeit des Subsemitonium Modi beim Steigen, und der kleinen Terz**) beim Fallen).

Verbindung beider Modi durch die Dominante und Tonica. (Die erste muß immer Dur sein. Frage, ob die zweite immer Moll sein sollte?)

---

*) D. h. die von Dominante zu Dominnte abwärts gesungene Moll-Skala ergiebt in der That dieselbe Intervallen-Folge (2½, 3½), wie die von Tonika zu Tonika aufwärts gesungene Dur-Skala. A. d. V.

**) Das wahre — nicht sowohl sub- als vielmehr supersemitonium modi des Moll ist die in die Dominante fallende kleine Sexte. A. d. V.

Ursprung der Arsis und Thesis in der ganzen Bewegung auf diesem Wege, also auch der körperlichen Mitwirkung und der Rhythmik.

Organisch (Subjectiv).

Indem sich aus und an dem Menschen selbst die Tonwelt offenbart, hervortritt in der Stimme, zurückkehrt durchs Ohr, aufregend zur Begleitung den ganzen Körper und eine sinnlich-sittliche Begeisterung und eine Ausbildung des innern und äußern Sinnes bestimmend.

Gesanglehre.

Der Gesang ist völlig productiv an sich. Naturell des äußern und Genie des innern Sinnes werden durchaus gefordert.

Bruststimme.

Die an Höhe und Tiefe verschiedenen Stimmen sind von unter hinauf: Baß, Tenor, Alt, Discant. Jede Simme ist als ein Ganzes anzusehen. Jede enthält eine Octave und etwas drüber. Sie greifen über einander. Machen zusammen circa drei Octaven. Sie sind unter die beiden Geschlechter vertheilt. Daher die Bedeutsamkeit der Pubertät, der daher entspringenden Mutation, welche durch Castration verhindert werden kann.

Register,

d. h. Grenze der Bruststimme.

Kopfstimme.

Uebergang ins Mechanische. Verarbeitung beider in Eins. Detail der Organisation von Brust und Kehle.

Zugabe von den Stimmen der Thiere, besonders der Vögel.

Akustik.

Empfindlichkeit des Ohres. Scheinbare Passivität und Adiaphorie desselben (indifferens). Gegen das Auge betrachtet,

ist das Hören ein stumpfer Sinn. Nur der Theil eines Sinnes. Dem Ohr müssen wir jedoch als einem hohen organischen Wesen Gegenwirkung und Forderung zuschreiben; wodurch der Sinn ganz allein fähig wird, das ihm von außen Gebrachte aufzunehmen und zu fassen. Doch ist bei dem Ohr die Leitung noch immer besonders zu betrachten, welche durchaus erregend und produktiv wirkt. Die Produktivität der Stimme wird dadurch geweckt, angeregt, erhöht und vermannichfaltigt. Der ganze Körper wird angeregt.

Rhythmik.

Der ganze Körper wird angeregt zum Schritt (Marsch), zum Sprung (Tanz und Geberdung).

Alle organische Bewegungen manifestiren sich durch Diastolen und Systolen.

Ein Anderes ist den Fuß aufheben, ein Anderes ihn niedersetzen.

Hier erscheint Gewicht und Gegengewicht der Rhythmik.

Arsis, Aufschlag.

Thesis, Niederschlag.

Tactarten: Gleiche. Ungleiche. Diese Bewegungen können für sich betrachtet werden; doch verbinden sie sich nothwendig und schnell mit der Modulation."

Der Hauptsatz in dieser Tonlehre, der uns hier zu beschäftigen hat, ohne daß damit den einleitenden und nachfolgenden Sätzen, zumal als aus Göthe's des Nichtmusikers, Geiste stammend, ihre vielseitige Bedeutsamkeit abgesprochen werden soll, ist jedenfalls dieser:

„So giebt der Grundton C hinaufwärts die Harmonie von C-dur, hinabwärts die Harmonie von F-moll —

„Dur- und Moll-Ton als die Polarität der Tonlehre. — Erstes Prinzip der beiden. Der Durton entspringt durch Steigen, durch eine Beschleunigung nach oben, durch eine Erweiterung aller Intervalle hinaufwärts. — Der Mollton entspringt durch's Fallen, Beschleunigung hinabwärts, Erweiterung der Intervalle nach unten.

(Die Moll-Skala hinaufwärts muß sich zu Dur machen)*). — Ausführung jenes Gegensatzes als des Grundes der ganzen Musik.

(Ursprung und Nothwendigkeit des Subsemitonium Modi beim Steigen, und der kleinen Terz**) beim Fallen)."

Um nun die wesenliche Identität der beiderseitigen Grundanschauung Göthe's und Hauptmann's fühlbar zu machen, beschränke ich mich hier darauf, aus des letztern ausführlicher Erörterung dieses Gegenstandes die §§. 35 und 36 seines vorhin angeführten Werkes herauszuheben; sie lauten wörtlich:

„Der Molldreiklang, als ein umgekehrter Durdreiklang, wird in der Bedeutung, daß man ihn von einer negativen Einheit ausgehend betrachtet, in einer Rückwärtsbildung bestehen müssen. Auf die Einheit C bezogen, ist der Durdreiklang

I — II***)
C e G
I—III

*) S. o. S. 89, Anmkg. 1.

**) A. a. O. Anmkg. 2.

***) Nach Hauptmann's harmonistischer Semiotik bezeichnet II nicht etwa die zweite, sondern die fünfte Stufe, oder vielmehr den jedesmaligen Quint-Charakter eines Tones. A. d. Verf.

„Der Molldreiklang derselben Einheit C, als einer negativen, als Grundton und Terz bestimmender Quint, ist

II — I
F as C
III—I

was dasselbe ist, als wenn wir setzen

F as C
I — II
I—III

„Im Durdreiklange ist die Einheit das positiv Bestimmende, im Molldreiklange ist sie das positiv Bestimmte.

„In dieser passiven Natur und indem der Molldreiklang, zwar nicht seinen realen, aber seinen zur Einheit bestimmten Ausgangspunkt in der Höhe hat und sich an diesem nach der Tiefe bildet, ist in ihm nicht aufwärts treibende Kraft, sondern herabziehende Schwere, Abhängigkeit, im wörtlichen wie im figurlichen Sinne des Ausdruckes ausgesprochen. Wie in den sinkenden Zweigen der Trauerweide, gegen den strebenden Lebensbaum, finden wir darum auch im Mollakkorde den Ausdruck der Trauer*) wieder."

*) Wie sehr auch dies im Allgemeinen zuzugeben sein mag, so wenig würde doch das Umgekehrte unbedingt gelten können. Vielmehr haben mitunter die vorzüglichsten Musiker den Ausdruck der Trauer gerade durch die Dur-Tonart, oder doch durch eine Folge von harten Dreiklängen sehr glücklich zu bewirken gewußt. In erster Beziehung führe ich ein Klavierstück von R. Schumann aus F-dur an, ausdrücklich überschrieben „Trauer" (vgl. op. 85). In zweiter Beziehung berufe ich mich auf eines der berühmten, Joseph Haydn gewidmeten 6 Quartette Mozarts, dessen tief-schwermüthiger Eingang durchaus auf einer Folge von vier harten Dreiklängen (was, beiläufig, noch nicht unbedingt gleichbedeutend mit Dur zu sein braucht), beruht. A. d. V.

Jedes Wort des Commentares wäre hier für unsern Zweck zuviel, oder, da es doch jedenfalls unzuläſſig erſcheint, die tiefſinnige Lehre Hauptmann's in ihrem vollſtändigen Zuſammenhange hier einzuſchalten, zu wenig!

In den Jahren zwiſchen gleichzeitiger Formulirung (1810) ſeiner Farben- und ſeiner Tonlehre, und Mittheilung der letztern an Zelter (1826), hat ſich Göthe auch noch ſonſt mit dem Parallelismus der Töne und der Farben eingehend beſchäftigt. Ungefähr um 1820 hatte er durch den böhmiſchen Akuſtiker Chladny das merkwürdige Schauſpiel der Klangfiguren, und durch den Optiker Seebeck*) die intereſſanten Phänomene der ſ. g. „entoptiſchen Farben" kennen gelernt, und man weiß, wie angelegentlich namentlich dieſe ihn während der letzten zehn Jahre ſeines Leben beſchäftigt haben. Das angedeutete Doppel-Intereſſe ſpiegelt ſich nun ganz beſonders charakteriſtiſch in folgender Paralleleſirung**) beider Erſcheinungsreihen ab:

„Alle geiſtreiche, mit Naturerſcheinungen einigermaaßen bekannte Perſonen, ſobald ſie unſern entoptiſchen Cubus zwiſchen den Spiegeln erblickten, riefen jedesmal die Aehnlichkeit mit den Chladniſchen Figuren, ohne ſich zu beſinnen, lebhaft aus, und wer wollte ſie auch verkennen? Daß nun dieſe äußern, auffallenden Erſcheinungen ein gewiſſes inneres Verhältniß und in der Entſtehungsart viel Uebereinſtimmung haben, iſt gegenwärtig darzuthun.

---

*) F. J. Frommann, in ſeinem kürzlich erſchienenen Buche: „Das Frommann'ſche Haus" ꝛc., S. 22, nennt ihn, oder doch einen ſchon vor 1806 in Jena wirkenden Phyſiker Dr. Seebeck, einen „Ehſtländer." A. d. V.

**) W. W. Ausg. l. H. LV., S. 47 flg.

Figuren Chlani's	Figuren Seebeck's
entſtehen	
1. durch Schwingungen;	1. durch Schwingungen;
dieſe werden bewirkt	
2. durch Erſchüttern der Glastafeln;	2. durch Glühen der Glastafeln, durch Druck u. ſ. w:
verharren	
3. in Ruhe;	3. durch ſchnelle Verkühlung;
verſchwinden	
4. durch neues Erſchüttern;	4. durch neues Glühen und langſame Erkaltung;
ſie richten ſich	
5. nach der Geſtalt der Tafel;	5. nach der Geſtalt der Tafel;
ſie bewegen ſich	
6. von außen nach innen;	6. von außen nach innen;
ihre Anfänge ſind	
7. paraboliſche Linien, welche mit ihren Gipfeln gegen einander ſtreben, bei'm Quadrat von der Seite, um ein Kreuz zu bilden;	7. paraboliſche Linien, welche mit ihren Gipfeln gegen einander ſtreben, beim Quadrat aus den Ecken, um ein Kreuz zu bilden;
ſie vermannichfaltigen ſich	
8. bei Verbreitung der Tafel;	8. bei Vermehrung der übereinander gelegten Tafeln;
ſie beweiſen ſich	
9. als oberflächlich;	9. als innerlichſt.

„Mögen vorerſt dieſe Bezüge hinreichen, um die Verwandtſchaft im Allgemeinen anzudeuten; gewiß wird dem Forſcher nichts angenehmer ſein, als eine hierüber fortgeſetzte Betrach-

tung. Ja die reale Vergleichung beider Versuche, die Darstellung derselben neben einander, durch zwei Personen, welche solchen Experimenten gewachsen wären, müßte viel Vergnügen geben und dem innern Sinn die eigentliche Vergleichung überlassen, die freilich mit Worten nie vollkommen dargestellt werden kann, weil das innere Naturverhältniß, wodurch sie, bei himmelweiter Verschiedenheit, einander ähnlich werden, immer von uns nur geahnt werden kann."

Hat aber, seit Göthe überhaupt der Welt der Töne eine tiefere Theilnahme zugewendet, deren Verhältniß zur Architektur, zur Mimik, zum Farbenwesen, und hinwiederum zu den sittlichen Mächten in des Menschen Brust, namentlich auch zur Religion, ihn vielfach und angelegentlich beschäftigt, so müßte es wunderbar zugehen, wenn nicht gerade ihm, dem großen Meister der Sprache und Lyrik, auch das Verhältniß der Musik zur lyrischen Sprache sich der Betrachtung aufgedrängt haben sollte.

In der That geht denn auch dieses besonders nah liegende Verhältniß keineswegs leer aus, und zwar dieses Verhältniß nicht sowohl im Sinne der Untersuchung, inwiefern die Musik selbst Sprache, d. h. menschlich verständlicher Ausdruck dessen zu nennen sei, was den Menschen innerlich bewegt; als vielmehr im Sinne der Frage, inwiefern die rhythmisch- oder prosaisch-poëtische Sprache sich zu gesangmäßiger Verbindung mit musikalischer Melodie eigne.

Auch dieses Verhältniß, wie die schon oben berührte Frage der musikalischen Malerei, gehört gewissermaaßen in einen poëtisch-musikalischen „Laokoon." Ob ein solcher, dem poëtisch-malerischen Lessing's ebenbürtig, bereits existirt, vermag ich um so weniger zu sagen, als mir leider die Schrtft eines der namhaftesten neueren Musikgelehrten, A. W. Ambros, über „die

Grenzen der Musik und Poësie"*) bisher nicht bekannt geworden ist.

Anläufe und Ansätze dazu finden sich freilich, zahlreich und bedeutsam genug, zerstreut in den musikalischen Schriften Diderot's und Rousseau's in älterer, Hanslick's und Hauptmann's in neuester Zeit. Von besonderm Interesse aber ist es, daß, zwischen diesen beiden Gruppen bezüglicher Schriftsteller, auch die beiden großen, wiewohl im engern Wortverstande unmusikalischen Deutschen, Lessing und Göthe, in Sachen jener noch immer vielfach streitigen „Grenzen" ihr Gutachten so übereinstimmend und doch völlig unabhängig von einander, dabei aber so sachgemäß und gewichtig abgegeben haben, daß kein Musiker oder gebildeter Musikfreund, der sich ebenfalls für diese Grenzfrage interessirt, davon Umgang nehmen sollte. Ich stelle Beider Gutachten hier — besserer Vergleichung wegen — nah zusammen.

Das Lessing'sche findet sich in seiner kleinen, an die „hinterlassenen Fragmente zum zweiten Theil des Laokoon" sich anschließenden Abhandlung: „Von der Verschiedenheit der Zeichen, der sich die Künste bedienen", und lautet, im Verfolg einer Ergründung der Regeln für die „Verbindung

*) Der Verfasser des gegenwärtigen Versuches kann nicht unterlassen, nachträglich zu bezeugen, welche hohe Befriedigung und Förderung ihm diese (schon 1855 erschienene) vorzügliche Schrift, deren Bekanntschaft er erst nach Abfassung des Textes zu machen Gelegenheit hatte, gewährt hat. Ohne hier auf Einzelnes näher eingehen zu können, noch auch die Frage entscheiden zu dürfen, ob hier ein poëtisch-musikalischer „Laokoon" vorliege, glaubt Verf. Jedem, dem es um tieferes Verständniß des Wesens der Musik zu thun ist, und namentlich Jedem, dem die geistvolle und scharfsinnige Arbeit Hanslick's doch nicht ganz genügt haben sollte, die Lektüre der Ambros'schen Schrift, falls er sie noch nicht kennen sollte, dringend anrathen zu können.

der Poësie und Musik", und dessen, was Lessing als das „Subserviren unter den beiden Künsten" bezeichnet, wie folgt:*)

„Aber woher diese verschiedenen Regeln, wenn es wahr ist, daß beider Zeichen einer so intimen Verbindnng fähig sind? Daher, daß beider Zeichen zwar in der Folge der Zeit wirken, aber das Maaß der Zeit, welches den Zeichen der einen und den Zeichen der andern widerspricht, nicht einerlei ist. Die einzelnen Töne in der Musik sind keine Zeichen, sie bedeuten nichts und drücken nichts aus; sondern ihre Zeichen sind die Folgen der Töne, welche Leidenschaft erregen und bedeuten können. Die willkürlichen Zeichen der Worte hingegen bedeuten für sich selbst etwas, und ein einziger Laut, als willkürliches Zeichen, kann soviel ausdrücken, als die Musik nicht anders als in einer langen Folge von Tönen empfindlich machen kann. Hieraus entspringt die Regel, daß die Poësie, welche mit Musik verbunden werden soll, nicht von der gedrungenen Art sein muß; daß es bei ihr keine Schönheit ist, den besten Gedanken in so wenig als mögliche Worte zu bringen, sondern daß sie vielmehr jedem Gedanken, durch die längsten geschmeidigsten Worte, so viel Ausdehnung geben muß, als die Musik braucht, etwas ähnliches hervorbringen zu können. Man hat den Componisten vorgeworfen, daß ihnen die schlechteste Poësie die beste wäre, und sie dadurch lächerlich zu machen geglaubt; aber sie ist ihnen nicht deswegen die liebste, weil sie schlecht ist, sondern weil die schlechte nicht gedrängt und gepreßt ist. Es ist aber darum nicht jede Poësie, welche nicht gedrängt und gepreßt ist, schlecht; sie kann vielmehr sehr gut sein, ob sie gleich freilich, als bloße Poësie betrachtet, nachdrücklicher und schöner sein könnte. Allein sie soll auch nicht als bloße Poësie betrachtet werden."

*) Vermischte Schriften (1792) X., S. 45 flg.

Seinerseits läßt sich Göthe in Bezug auf die von ihm gedichtete, von Zelter zu componirende Cantate „Rinaldo" in einem Briefe an letztern aus Karlsbad vom 19. Mai 1812 folgendermaaßen vernehmen:

„Was Sie mir Freundliches über Rinaldo sagen, ist mir nicht allein sehr angenehm, sondern es soll auch, hoffe ich, fruchtbar werden, indem Sie mich zum Bewußtsein erheben dessen, was ich aus Natur und Trieb besonders für Theatermusik gethan habe, und thun mögte. Wenn Sie sagen: „„alles ist frei und leicht angedeutet, die Worte sind nicht vorgreifend und der Musikus hat es wirklich mit der Sache selber zu thun"", so geben Sie mir das größte Lob, das ich zu erlangen wünschte; denn ich halte dafür, der Dichter soll seine Umrisse auf ein weitläufig gewobenes Zeug aufreißen, damit der Musiker vollkommen Raum habe, seine Stickerei mit großer Freiheit und mit starken oder mit feinen Fäden, wie es ihm gut dünkt, auszuführen. Der Operntext soll ein Carton sein, kein fertiges Bild. So denken wir freilich, aber in der Masse der lieben Deutschen steckt ein totaler Unbegriff dieser Dinge, und doch wollen Hunderte auch Hand anlegen. Wie sehr muß man dagegen manches Italienisches Werk bewundern, wo Dichter, Componist, Sänger und Decorateur alle zusammen über eine gewisse auslangende Technik einig werden können. Eine neue deutsche Oper nach der andern bricht zusammen, wegen Mangel schicklicher Texte, und die lieben Wiener, die gar nicht wissen, wo die Zäume hängen, setzen einen Preis von hundert Ducaten auf die beste Oper, die irgend Jemand in Deutschland hervorbringen soll, da sie an der rechten Schmiede das Doppelte bieten könnten und immer noch dabei gewönnen."

Meister Hauptmann aber faßt in einem seiner geistvollen Briefe an Otto Jahn, welche kürzlich die „Grenzboten" (1870,

No. 16) brachten, die Gedanken Lessing's und Göthe's knapp zusammen in das Schlagwort (a. a. O. S. 93):

„Das Wort schließt kurz ab, die Musik will ausklingen."

Doch ich eile zum Abschlusse dessen, was ich über Göthe in seinem Verhältnisse zur Musik zu sagen habe, indem ich nochmals auf diejenigen bezüglichen Ideen zurückkomme, die ihm, und, durch ihn, uns, für die Musik-Erkenntniß die fruchtbarsten geworden: Farbe und Ton — Dur und Moll. Damit liefere ich zugleich den Beweis, wie wacker er sich in einem gegebenen Falle, und einem von ihm als Aesthetiker besonders hoch gestellten Manne gegenüber, doch auch solcher Parallelen und Analogien zu erwehren wußte, von denen man glauben sollte, sie hätten gerade für ihn, den Musik-„Dilettanten", ganz besonders verführerisch sein müssen.

In dem von ihm 1805 ins Deutsche übersetzten und mit kritischen Anmerkungen begleiteten „Versuch über die Malerei" nehmlich hatte sich Diderot, unter der Ueberschrift: „Fundament der Harmonie", zu dem Satze verstiegen:

> „Ich werde mich wohl hüten, in der Kunst die Ordnung des Regenbogens umzustoßen. Der Regenbogen ist in der Malerei, was der Grundbaß in der Musik ist."

Diesen gewagten Aphorismus begleitet Göthe mit folgender Scholie:

„Endlich deutet Diderot auf ein Fundament der Harmonie, er will es im Regenbogen finden und beruhigt sich dabei, was die französische Malerschule darüber ausgesprochen haben mag. Indem der Physiker die ganze Farbentheorie auf die prismatischen Erscheinungen und also gewissermaaßen auf den Regenbogen gründete, so nahm man wohl hier und da diese Erscheinungen gleichfalls bei der Malerei als Fundament der harmonischen Gesetze an, die man bei der Farbengebung

vor Augen haben müsse, um so mehr, als man eine auffallende Harmonie in dieser Erscheinung nicht läugnen konnte. Allein der Fehler, den der Physiker beging, verfolgte mit seinen schädlichen Einflüssen auch den Maler. Der Regenbogen, so wie die prismatischen Erscheinungen, sind nur einzelne Fälle der viel weiter ausgebreiteten, mehr umfassenden, tiefer zu begründenden harmonischen Farbenerscheinungen. Es giebt nicht eine Harmonie, weil der Regenbogen, weil das Prisma sie uns zeigen, sondern diese genannten Phänomene sind harmonisch, weil es eine höhere, allgemeine Harmonie giebt, unter deren Gesetzen auch sie stehen.

„Der Regenbogen kann keineswegs dem Grundbaß in der Musik verglichen werden, jener umfaßt sogar nicht einmal alle Erscheinungen, die wir bei der Refraction gewahr werden, er ist so wenig der Generalbaß*) der Farben, als ein Duraccord der Generalbaß der Musik ist, aber weil es eine Harmonie der Töne giebt, so ist ein Duraccord harmonisch. Forschen wir aber weiter, so finden wir auch einen Mollaccord, der keineswegs in dem Duraccord, wohl aber in dem ganzen Kreise musikalischer Harmonie begriffen ist."

So sehen wir denn noch einmal unsern dichtenden Forscher und forschenden Dichter dastehen als getreuen, und eben deswegen auch strengen Grenzwart zwischen den Gebieten zweier mit gleicher Liebe umfaßter Reiche!

Sollte es aber mir gelungen sein, aus meiner Zusammen-

*) Hier wird, wohl nur aus Unachtsamkeit, dem Worte „Grundbaß" (basse fondamentale) der etwas ganz Anderes bedeutende Ausdruck „Generalbaß" substituirt, ohne jedoch, daß die Bedeutung des erstern aufgegeben würde. A. d. B.

ſtellung größerer und kleinerer Bruchſtücke die Züge ſeines Bildes in einem — daß ich ſo ſage — Geſichtsausdrucke hervortreten zu laſſen, welchen ſelbſt ſeine größten Verehrer bisher, mehr denn billig, wo nicht völlig verkannt, ſo doch vernachläſſigt hatten, ſo mag uns immerhin dieſes Bild, indem wir jetzt von ihm ſcheiden, umkränzt, gleichſam, von der Strahlenkrone des Regenbogens ſtehen bleiben!

Hatte er doch auch zu dieſem himmliſchen Prachtgebilde in dem großen Buche der „Breite der Gottheit“ oft und ſinnig genug aufgeſchaut, um ſeiner Herrlichkeit gerecht werden zn können, auch ohne als den vermeintlich „ſichtbaren Grundbaß“ ihn preiſen zu dürfen. Der wahren, d. h. tönenden „Grundgewalt“ des letztern hinwiederum hatte er zeitlebens viel zu aufmerkſam gelauſcht, als daß er ſich hätte verſucht fühlen können, ihn zu einem gleichſam „hörbaren Regenbogen“ farbig verklingen, vertropfen und verduften zu laſſen.

Von dem großen Dolmetſcher aber der Farben und der Töne, der „Bildkunſt“ und der „Tonkunſt“, nehme ich hier und heute Abſchied, indem ich, jene erſt von ihm dem Spruchſchatze des deutſchen Volkes dauernd und lebendig angeeignete Strophe des tiefſinnigen Angelus Silesius abwandelnd, dem ſonnendurchleuchteten Makrokosmos der „Vorſtellung“ den in Tönen hervorbrechenden Mikrokosmos des „Willens“ gegenüberzuſtellen wage:

Wär' nicht das Ohr ſchon Tones Well',
Wie könnte es den Ton erlauſchen?
Spräng' nicht im Herzen uns des Sanges Quell,
Wie könnt' uns Sanges Fluth berauſchen?

Druck von G. Bernſtein in Berlin.

Berichtigungen.

S. XI.	Z.	5	v. u.	ſtatt	herbeiführten	lies	herbeiführte
„ 74	„	15	„ „	„	Seite	„	Saite
„ 80	„	2	v. o.	„	Wander-	„	Wanders-
„ 82	„	7	v. u.	„	1819	„	1810
„ 86	„	16	„ „	„	von herein	„	von vorne herein
„ 95	„	2	v. o.	„	Chlani	„	Chladni

This book is due two weeks from the last date stamped below, and if not returned at or before that time a fine of five cents a day will be incurred.

12Jan'38		
23Feb'40		
GL MAR 28 1988		

G.E.STECHERT & Co. NEW YORK